

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y  
Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Programa de Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la  
Cultura

Lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano

Luz Betty Arcila Buendía

Tesis Doctoral

Dirigida por el Dr. Francisco Javier Rodríguez Pequeño

Mayo de 2016

## **Agradecimientos**

Esta tesis me ha permitido incursionar en otras disciplinas para resolver las dudas propuestas a los interrogantes que plantea el discurso fantástico. Fue una investigación apasionante y enriquecedora bajo la tutela, el apoyo y la motivación que me brindó el Dr. Javier Rodríguez Pequeño a quien le agradezco especialmente su paciencia y su inigualable capacidad para guiarme.

También, quiero expresar mi reconocimiento al Dr. Juan Carlos Gómez Alonso por el buen trato que me ha dado siempre desde el día que llegué a la Universidad Autónoma de Madrid.

Muchas fueron las personas que me facilitaron el trabajo especialmente Dafne, mi hija, a ella le reitero mi afecto y gratitud porque a pesar de la distancia se las ingenió para estar a mi lado, auxiliarme en todo momento y confiar en mí.

Gracias a Isaías por apoyarme en el aspecto informático, a mi madre y hermanos y a las amigas de México que me han dado aliento.

## Lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano

<b>I)</b>	<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>II)</b>	<b>Aproximaciones a lo fantástico .....</b>	<b>18</b>
A)	Lo fantástico definición de Tzvetan Todorov.....	19
B)	Aportes teóricos a lo fantástico: Jean Bellemin Noël, Irène Bessière, David Roas, Roger Bozzetto.....	25
C)	Lo fantástico y el miedo.....	35
D)	Lo maravilloso .....	36
E)	Lo fantástico y lo maravilloso .....	39
F)	El narrador del texto fantástico .....	41
G)	Tipos de narrador en el texto fantástico.....	42
H)	Efectos fantásticos.....	43
I)	El discurso fantástico.....	45
J)	Lo fantástico y la cultura.....	49
<b>III)</b>	<b>Introducción a lo fantástico en Latinoamérica .....</b>	<b>53</b>
A)	Lo posible y lo imposible en el texto fantástico Susana Reisz.....	53
B)	El realismo de lo fantástico: David Roas, Martha Nardorfly .....	61
C)	Lo neofantástico: Jaime Alazraki .....	68
D)	Lo fantástico, ficción y verosimilitud: Javier Rodríguez Pequeño, Rosalba Campa ... .....	72
E)	Lo fantástico y el realismo Mágico: Javier Rodríguez Pequeño, Teodosio Fernández .....	78
F)	Disposición y niveles de lo fantástico: Rosalba Campa.....	83
a)	Sistematización del nivel semántico.....	85
b)	Categorías de análisis temático .....	88
c)	La instancia narrativa en lo fantástico.....	90
d)	Sintaxis del relato fantástico.....	93
e)	El discurso fantástico .....	97
f)	La transgresión como isotopía.....	100
G)	Otra perspectiva de lo fantástico: Omar Alfredo Nieto.....	101
a)	El paradigma clásico de lo fantástico .....	103
b)	El paradigma de lo fantástico moderno .....	104
c)	El paradigma de lo fantástico posmoderno .....	106
<b>IV)</b>	<b>Lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano parámetros de análisis .....</b>	<b>107</b>
A)	Características de lo fantástico europeo.....	108
a)	Aspectos constitutivos de lo fantástico europeo .....	110
B)	Características de lo fantástico latinoamericano .....	114
a)	Aspectos constitutivos de lo fantástico latinoamericano.....	116
C)	Características de lo fantástico posmoderno .....	123
a)	Aspectos constitutivos de lo fantástico posmoderno .....	125
<b>V)</b>	<b>Aplicación de los parámetros de análisis a los cuentos europeos .....</b>	<b>127</b>
A)	El Horla de Guy de Maupassant y lo fantástico europeo .....	127
B)	<i>El que se enterró</i> de Miguel de Unamuno y lo fantástico europeo.....	142
C)	Las preocupaciones de un padre de familia de Franz Kafka y una nueva concepción de lo fantástico .....	149

D)	<i>Fueron Testigos</i> de Rosa Chacel y lo fantástico europeo.....	164
E)	<i>La Gabardina</i> de Max Aub y lo fantástico europeo .....	173
F)	<i>El anillo Judío</i> de José María Merino y lo fantástico europeo .....	181
G)	<i>Mentiralandia</i> de Etgar Keret y lo fantástico posmoderno .....	192
VI)	Aplicación de Parámetros para el análisis de textos fantásticos latinoamericanos.....	206
A)	<i>Odio desde la otra vida</i> de Roberto Arlt y lo fantástico latinoamericano .....	206
B)	<i>Las Hortensias</i> de Felisberto Hernández y lo fantástico latinoamericano .....	216
C)	<i>La casa de Asterión</i> de Jorge Luis Borges y lo fantástico posmoderno .....	235
D)	<i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo, Realismo mágico y lo fantástico latinoamericano .....	255
E)	<i>Doblaje</i> de Julio Ramón Ribeyro y lo fantástico latinoamericano .....	279
F)	<i>El ídolo de las Cicladas</i> de Julio Cortázar y lo fantástico latinoamericano .....	291
G)	<i>Blacamán el bueno vendedor de Milagros</i> Gabriel García Márquez entre lo fantástico latinoamericano y lo fantástico posmoderno .....	307
H)	<i>Anuncio</i> de Juan José Arreola y lo fantástico posmoderno .....	325
VII)	Cuadro comparativo del desarrollo de fantástico .....	342
VIII)	Conclusiones.....	344
IX)	Bibliografía.....	353

## I) Introducción

La importancia que ha adquirido la literatura fantástica en la actualidad es innegable, porque se ha incrementado el número de teóricos que se dedican a analizar esta modalidad estética de la creación literaria.

Lo fantástico es otra forma de representar la realidad que la enriquece, la trasciende, ya que revela las limitaciones del ser humano para abarcar el conocimiento de la totalidad de los fenómenos del universo y también en muchas ocasiones se adelanta intuitivamente a la comprensión de algunos fenómenos que serán explicados por la ciencia de lo cual Jorge Luis Borges es un ejemplo con respecto a la teoría cuántica como lo afirma Mario Bunge (79).

Otro aspecto que potencia el interés por lo fantástico es que éste permite establecer nexos entre realidades y seres diferentes, que al ser reunidos crean nuevas posibilidades para descifrar el mundo o transformarlo.

El doctor Teodosio Fernández resume la relevancia de lo fantástico y presenta las razones que hacen necesario su estudio así:

... lo fantástico habla de las zonas confusas e inciertas que están más allá de lo familiar y lo conocido... los avances científicos no terminan con los misterios, como el desarrollo de la teología no anuló lo insólito de los milagros, ni el psicoanálisis (contra lo que aparentaba creer Todorov) ha puesto fin al horror de las pesadillas. La literatura fantástica del siglo XIX presentó dominios

que la razón y la ciencia de la época no alcanzaban a explicar  
(282-297)

La ficción fantástica interesa tanto a los críticos literarios como a los lectores y especialmente a los jóvenes que forman el público a quien nos enfrentamos como profesores. Por todo esto, creemos indispensable adentrarnos en su estudio con el fin reconocer las diversas propuestas acerca de la evolución de lo fantástico.

En esta tesis pretendemos identificar las diferencias y similitudes entre lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano, para lo cual revisamos las propuestas teóricas más sobresalientes acerca del tema con el propósito de elaborar a partir de las mismas, unas pautas de análisis para aplicarlas a textos breves de Europa y Latinoamérica e identificar la especificidad del tratamiento de lo fantástico logrado por los narradores de ambos continentes y compararlos.

Tzvetan Todorov (18-25) fue el iniciador del estudio de lo fantástico y define como característica central de lo fantástico la vacilación del protagonista y del lector, afirma que lo fantástico aparece cuando en el mundo conocido y familiar ocurre un acontecimiento que no puede ser explicado de acuerdo a las leyes del mismo y quien percibe ese mundo ficticio debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos (lo extraño) o bien el acontecimiento ocurrió realmente y esa realidad está regida por leyes desconocidas (lo maravilloso).

Así, le confiere un carácter efímero a lo fantástico, ya que lo condiciona al tiempo que dura la incertidumbre y una vez elegida una de las dos opciones a escoger, éste deja de existir, pues entra a formar parte de lo extraño o lo

maravilloso. Lo fantástico sería producto de la vacilación experimentada ante un suceso sobrenatural y tendría carácter momentáneo.

Jean Bellemin Noël (107-138) abunda en los estudios iniciados por el crítico búlgaro y relaciona lo fantástico con las teorías psicoanalíticas, desde esta óptica, el texto fantástico expone por escrito y con su correspondiente enmascaramiento un fantasma similar a los que originan en la psique individual la ensoñación diurna, el sueño nocturno, el delirio del psicótico y los síntomas verbalizados de la neurosis. El autor concluye con la idea de que lo fantástico nos revela que el yo es otro, también, identifica los efectos fantásticos e incluye el miedo como una condición necesaria para lo fantástico.

Irène Bessière (83-104) otra estudiosa dedicada al tema de lo fantástico casi al mismo tiempo que Todorov, discute la propuesta de Bellemin Noël y sostiene que por lo general la crítica de lo fantástico presenta un análisis unitario y confuso porque diluye lo fantástico a una narratología y expresión del subconsciente o confunde lo fantástico literario con lo fantástico objetivo. Lo fantástico no se delimita solo por su inverosimilitud, sino por la amalgama y las contradicciones de los diversos verosímiles, por lo cual inserta lo racional uniendo el orden y el desorden que el hombre predice en lo natural y lo sobrenatural, usando para ello una racionalidad formal. El relato fantástico provoca la incertidumbre, debido a que usa aspectos opuestos reunidos en una coherencia y complementariedad propias.

En el texto fantástico aparece invertida la perspectiva del cuento maravilloso y se establece lo insoluble y lo insólito. Los personajes del texto fantástico son pasivos porque éste explora la forma en que suceden los acontecimientos en el mundo y descubre las consecuencias para una definición del estatuto del sujeto.

Finalmente, coincide con Todorov en la idea de la posible desaparición de lo fantástico con la obra de Kafka y con Bellemin en lo relacionado con la necesidad del miedo como condición de lo fantástico.

El doctor David Roas (7-44) por su parte afirma que lo fantástico coloca al lector frente a lo sobrenatural, no como una evasión del mismo, sino más bien, para interrogarlo y crear la duda acerca de lo percibido como real. De tal manera que lo fantástico revela la incapacidad de la lógica racional para conocer otras formas de realidad inexplicables por la razón. Este acontecimiento promueve la duda de nuestra propia existencia. Una condición esencial del fenómeno fantástico es la de entrar en conflicto con la realidad establecida.

Refuta la visión de Todorov, en la que éste define lo fantástico a partir de la duda entre una explicación racional o una explicación sobrenatural de los sucesos relatados, pues restringe el carácter fantástico, ya que, sólo explicaría algunas obras y dejaría fuera la gran mayoría de relatos en los que lo sobrenatural irrumpe en la realidad cotidiana transgrediéndola. Desde su perspectiva el miedo orienta la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso, ya que éste tiene un final feliz y lo fantástico pone en duda las concepciones de lo real y provoca la muerte, la locura o la condenación del protagonista.

Roger Bozzetto (223-242) compara el discurso realista con el fantástico y plantea que la intención del discurso realista parte de los presupuestos de que todo es representable por medio de la narración, que puede ofrecer un modelo creíble del mundo y que esta representación pasa por la analogía, la cual permite sugerir lo no dicho y componer imitaciones de la realidad posible, valiéndose de la verosimilitud. La intención específica de lo fantástico es la discusión del universo de



la representación, instituido como una evidencia por la ficción realista, así como por la filosofía de las luces que propone que no sólo todo lo que es real es racional, sino que todo lo que es realidad es representable. Lo fantástico revela esta pretensión con su propia existencia, como género. Originado en este universo realista y recurriendo a él, tiende a subvertirlo, a objetar sus certezas.

El texto fantástico es el lugar en el que adquiere forma lo indescriptible. Lo innombrable se instala en el mundo representado y rompe la legalidad, en el se tematiza la imposibilidad de dar forma a la otredad, presenta un universo incoherente para el lector, ya que todo resulta ambiguo, incongruente.

Rosie Jackson (140-152) plantea que el arte fantástico ha sido silenciado por la crítica literaria tradicional que apoya los ideales establecidos y deja de lado la subversión de éstos. Las imágenes de imposibilidad y deseo desarrolladas en la fantasía han sido neutralizadas en las trayectorias de los textos literarios y por la crítica.

Desde su punto de vista el rechazo de lo fantástico por la cultura constituye una respuesta ideológica significativa similar a la censura de lo irracional. Aceptar lo fantástico implica reemplazar la familiaridad por lo extraño, lo desconocido, lo indescifrable. Se admite la introducción de zonas tenebrosas constituidas por algo conocido como “lo otro” que está oculto.

Esta literatura representa el deseo de algo que está excluido del orden cultural específicamente el deseo de oponerse al orden capitalista y patriarcal que ha imperado en occidente en los dos últimos siglos.

Los anteriores fueron desde nuestra perspectiva, los estudios que permiten una comprensión más completa de lo fantástico en Europa, ahora veamos qué sucede en el otro lado del mundo.

Las narraciones de América Latina se alejan de los moldes de lo europeo, dando origen a lo que identificamos como lo fantástico latinoamericano que posee unas características bien definidas que también han sido estudiadas por teóricos de la modalidad fantástica entre los que podemos mencionar a Susana Reisz (193-221) para quien las ficciones fantásticas presentan una situación inversa a la de los cuentos de hadas, pues los imposibles no se dejan encasillar por las normas convencionales aceptadas por la sociedad, además, conviven de modo inexplicable explícita o implícitamente tematizados con posibles que se integran a la expectativa de posibilidades que forman parte de la noción de la realidad de los productores y los lectores históricamente determinados.

Los imposibles del texto fantástico se ubican siempre en un contexto de causalidad que obedece a leyes rigurosas de la realidad cotidiana, la misma realidad inmoral que es anulada en el cuento de hadas. Mientras estos imposibles feéricos suprimen el “desorden” (orden injusto) de la vida, los imposibles fantásticos cumplen una misión contraria: atacan, amenazan, el orden convenido, las legalidades y todos los presupuestos establecidos para la seguridad existencial.

También, discute la propuesta de Todorov en la que el estudioso define el género fantástico tomando como base la vacilación opcional del personaje y la vacilación obligada el lector, entre una explicación natural o “racional” de los sucesos juzgados (imposibles) y una explicación sobrenatural.

Además, el narrador no representado y exterior a la historia no corresponde solo a la ficción maravillosa, pues hay ejemplos de textos fantásticos como los de Cortázar en los que los sucesos se presentan a partir de una voz que no es la de ningún personaje del universo narrado; tampoco el narrador en primera persona es el portador de la ambigüedad del texto fantástico porque no siempre la primera persona indica que el narrador pertenece al universo narrado, ya que éste puede usar el pronombre “yo” para referirse a si mismo como instancia narrativa, pero puede ser un narrador que esté fuera de lo narrado y relate los sucesos como si estuviese presente en el interior de la conciencia de uno de los personajes.

Por lo tanto, la visión ambigua no depende de que el narrador esté presente o ausente de la historia sino de que éste adopte o no “el punto de vista” correspondiente al protagonista.

Martha J. Nardorfly (243-261), es otra crítica que se aleja de las propuestas de Todorov pues según ella, este crítico no toma en cuenta las consecuencias filosóficas acerca de la concepción de realidad y por esto considera lo fantástico como un género literario definido desde el estructuralismo. Así éste resulta efímero y depende de la primera reacción del lector implícito, que es de duda e incertidumbre.

La estudiosa afirma que desde esta perspectiva solo hay dos soluciones posibles, pero cuando se selecciona una de ellas, lo fantástico deja de existir o se convierte en otro. No se aclara por qué sólo hay dos opciones y esto ocurre porque la realidad se plantea como un ente cognoscible que sólo admite dos vías de transgresión: o bien el sujeto se equivoca, (el texto es extraño) o bien el mundo se equivoca (es maravilloso).

Desde su perspectiva Todorov y Jakson conceden importancia a los criterios estrictamente formales y sociales respectivamente y confinan lo fantástico a la condición de alteridad negativa, ya sea de la realidad o de la cultura cuya base es racionalista. El significado más preciso de “fantástico” será “potencial”; un potencial susceptible de actualización en la práctica y en la expresión mientras no sea sometido a la costumbre racional de la exclusión.

Jaime Alazraki (265-282) propone una nueva visión de lo fantástico que se inicia a partir de Kafka, ya que los textos tienen otra visión otra intención y otras formas de funcionamiento y aclara que lo fantástico parte del mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración, por este motivo se introduce al lector en el elemento fantástico, sin antecedentes, y sin elaborar una atmosfera específica para la irrupción del suceso fantástico.

Alazraki afirma que los textos fantásticos no buscan quebrantar la realidad sino más bien pretenden percibirla más profundamente que la propuesta por el racionalismo, esto se insinúa a través de las metáforas. Cita *La casa tomada* y el *Perseguidor* de Cortázar y obras de Borges como *La biblioteca de babel* para mostrar que el propósito de lo fantástico contemporáneo no es despertar el miedo sino la perplejidad o inquietud por lo extraordinario de las situaciones y denomina a esta literatura como neofantástica.

El doctor Javier Rodríguez Pequeño (139) afirma que lo fantástico es una ficción determinada por la ruptura o transgresión, la cual se entiende como superación de la leyes del mundo determinadas por una visión específica del mismo y que dependen de la cultura y el contexto histórico de la misma.

Lo que determina lo fantástico no está fuera del texto, sino en su estructura referencial, que es la que en definitiva provoca la interpretación de ese mundo representado. El narrador deja espacios vacíos con el fin de que el lector los llene, pero los ha seleccionado deliberadamente para que a partir de éstos pueda emerger lo fantástico, por eso lo fantástico depende de la manera como está presentado el mundo ficcional, en el cual se encuentran los aspectos transgresivos que el lector debe relacionar con su visión de la realidad.

La realidad es cambiante al igual que las creencias y la ciencia. El concepto de lo real variará dependiendo del tiempo y el espacio, pues cada cultura establece sus propias certezas y coloca como ejemplo al Realismo mágico, que desde su perspectiva, es una construcción estética que representa una realidad muy específica de una zona particular del mundo, con sus propias creencias. Por lo tanto, si la concepción de lo real es cambiante, sus reglas y su representación también lo son.

El estudioso pone énfasis en la importancia que ofrece la teoría de los mundos posibles ya que ella permite identificar con claridad la separación entre literatura realista y literatura fantástica y además afirma que no se puede identificar a lo fantástico como género literario porque lo fantástico tiene la misma categoría que lo realista, aunque poseen un componente histórico importante.

Insiste en la idea de la verosimilitud ficcional de lo fantástico y aclara que no todos los textos fantásticos producen terror porque con esta propuesta se deja fuera de lo fantástico a obras que a pesar de transgredir las leyes del mundo objetivo no buscan producir miedo.

El doctor Teodosio Fernández (282-297) refuta la propuesta de Todorov acerca de que el carácter fantástico de un texto radica en la opción de calificarlo como extraño o maravilloso, lo que lo hace depender de la vacilación del lector y afirma que un relato puede ofrecer dificultades para su explicación racional y que eso le otorga la condición de fantástico.

Lo fantástico habla de las zonas confusas e inciertas que están más allá de lo familiar y lo conocido, que en muchos casos no tiene el orden establecido por la razón.

El realismo mágico está influido por las corrientes de vanguardia y se constituye como respuesta literaria a una concepción del mundo por parte de América, en este contexto debe comprenderse su relación con la literatura fantástica. Esta visión responde al conocimiento de que existen otras formas de pensamiento diferentes a las regidas por la lógica o la razón que imperan en el mundo europeo o norteamericano, pues las mismas están ligadas a lo mágico, lo prodigioso o lo sobrenatural y conviven con una realidad que no necesita declararse racional.

Rosalba Campra (153-191) discute la delimitación de lo fantástico hecha por Todorov, al limitarlo a la vacilación y a la semántica de la sexualidad transgresiva, pues desde su punto de vista textos de escritores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares evidencian que lo fantástico no ha desaparecido, mas bien se ha desplazado al continente americano y concluye confirmando que lo fantástico no es sólo una percepción del mundo representado, pues también incluye la escritura, motivo por el que la definición del mismo se puede hacer históricamente, según diferentes niveles y uno de ellos es el verbal.

Desde su perspectiva es posible afirmar que lo fantástico se desarrolla a partir de la transgresión, ya sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes considerados comunicables; a nivel sintáctico como desfase o carencia de funciones o a nivel verbal como negación de la transparencia del lenguaje. Oposición y transgresión no actúan solo en el contenido, se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros tantos modos de la transgresión. Por consiguiente, la transgresión aparece como la isotopía que atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico.

Por otra parte, delimita categorías temáticas que superan las propuestas por Todorov y Barrenechea las cuales permiten identificar oposiciones que dan cuenta de la constelación de motivos semánticos de los textos fantásticos en los que se presentan transgresiones al orden natural, a éstas las identifica como sustantivas y predicativas, también, describe aspectos constitutivos de la estructura narrativa como: la instancia narrativa, la sintaxis, el discurso fantástico y su carácter polisémico y el nivel en el que ocurre la transgresión fantástica, que como ya lo mencionamos, identifica como isotopía.

Omar Alfredo Nieto Arroyo (26-51) plantea que lo fantástico es una estrategia para crear un efecto específico que se constituye como un sistema y no se puede caracterizar como un género, los escritores de lo fantástico tienen una conciencia de esta forma de construcción estética.

Además, lo fantástico no tiene una sola forma de tratamiento sino varias y éstas generan paradigmas dentro del sistema de lo fantástico que pueden variar de acuerdo a las concepciones del lenguaje y declara que para plantear su propuesta

se basó en las concepciones filosóficas de Ludwig Wittgenstein (cdt en Nieto Arroyo 86,96,123) quien propone que el lenguaje sirve para acercarse al mundo y es un ente vivo que puede crear otros mundos posibles debido a su carga altamente semiótica y proteica; en lo relacionado con la literatura se apoyó con la teoría de Mary Erdhal Jordan (cdt en Nieto Arroyo 26-51), quien plantea que existe una gran diferencia entre las concepciones del lenguaje, porque unas parten de la idea del mismo como vehículo y otras lo conciben como creador de mundos posibles, estas variaciones se derivan del cambio en las ideas filosóficas y científicas, por lo cual aunque exista un sistema para lo fantástico éste no puede ser el mismo para todas las épocas.

Identifica y describe las cualidades de tres tipos de paradigma fantástico que son: el paradigma clásico de lo fantástico, el paradigma de lo fantástico moderno y el paradigma de lo fantástico posmoderno, reconociendo en ellas sus diferentes conceptos de realidad y de verdad.

Basándonos en esa propuesta tratamos de sistematizar las cualidades distintivas de lo que reconocemos como lo fantástico posmoderno y también elaboramos unas pautas de análisis similares a las de las modalidades antes propuestas, que nos permitieron reconocer los rasgos definitorios de esta tendencia.

Desde nuestro punto de vista los diferentes teóricos de lo fantástico aportan valiosas contribuciones para el análisis de las obras seleccionadas, aunque para una comprensión más integral del fenómeno fantástico encontramos que era necesario elaborar pautas que nos permitieran definir los aspectos más sobresalientes de la constitución de los textos fantásticos, motivo por el cual a partir



de sus propuestas hemos extraído las diferentes características que integran lo fantástico en cada modalidad desarrollada ya que como ya lo dijimos antes nos permitirá desarrollar el propósito de la tesis en la que también buscamos comparar las modalidades de lo fantástico, desarrolladas hasta ahora para señalar las diferencias y similitudes entre ellas.

Es pertinente aclarar que pensamos que lo fantástico está íntimamente relacionado con la evolución del pensamiento y de los conceptos de realidad del grupo social al que pertenece su creador y que entendemos el concepto de fantástico como la transgresión de lo considerado como real que se produce en el universo representado en el texto.

Los textos que hemos seleccionado para el análisis de lo fantástico europeo han sido elegidos cuidadosamente y tienen desde nuestra perspectiva gran importancia ya que representan modelos destacados en el desarrollo y evolución de lo fantástico europeo y en ellos se pueden reconocer con claridad las características que definen esta modalidad de lo fantástico y los hemos presentado en orden de aparición histórica, ellos son: *El Horla* de Guy de Maupassant, *El que se enterró* de Miguel de Unamuno, *La preocupación de un padre de familia* de Franz Kafka, *La gabardina* de Max Aub, *Fueron Testigos* de Rosa Chacel, *El anillo judío* de José María Merino y *Mentiralandía* de Etgar Keret.

Con idéntica preocupación hemos seleccionado las obras que consideramos representativas de la literatura fantástica latinoamericana, cuyos autores han sido reconocidos entre los más destacados narradores y estas son: *Odio desde la otra vida* de Roberto Arlt, *Las Hortensias* de Felisberto Hernández, *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Doblaje* de Julio Ramón

Ribeyro, *El ídolo de las Cícladas* de Julio Cortázar, *Blacamán el bueno vendedor de Milagros* de Gabriel García Márquez y *Anuncio* de Juan José Arreola.

Para facilitar este estudio lo hemos dividido en nueve capítulos en el primero figura esta introducción, en el segundo está la revisión de los aportes teóricos acerca de lo fantástico europeo, en el tercero, los aportes acerca de lo fantástico latinoamericano, en el cuarto los parámetros de análisis extraídos de los aportes teóricos revisados, en el quinto la aplicación de los parámetros de análisis para los textos fantásticos europeos seleccionados, en el sexto la aplicación de los parámetros de análisis a los textos latinoamericanos, en el séptimo un cuadro comparativo de las modalidades de lo fantástico encontradas en el estudio, en el octavo las conclusiones y en el noveno la bibliografía.

## **II) Aproximaciones a lo fantástico**

Uno de los más sobresalientes estudiosos del texto fantástico es sin duda Tzvetan Todorov, el impacto que logró con su propuesta originó muchos enfoques de lo fantástico, hay quienes coinciden con ésta, otros discuten algunos aspectos de la misma y otros la superan completamente; este es el orden que hemos adoptado para incluir la revisión de las diferentes aproximaciones a la cuestión de lo fantástico.

También hemos agrupado los aspectos de lo fantástico que han sido analizados y que se repiten con sus coincidencias y sus diferencias en cuanto a los enfoques del fenómeno hasta llegar a la perspectiva de lo fantástico en Latinoamérica.

## **A) Lo fantástico definición de Tzvetan Todorov**

Tzvetan Todorov (18-25) señala como característica central de lo fantástico la vacilación del protagonista y usa dos ejemplos principales para mostrarlo *El diablo enamorado* de Cazzote y *El Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potocki. En el primero el protagonista Alvare duda acerca de la realidad de las experiencias que tuvo porque la muchacha con la que convivió dice ser una sílfide transformada en mujer por amor, pero la misma se comporta de manera pasional, es herida y él la ve al borde de la muerte como cualquier humano. Alvare duda acerca de si lo vivido fue sueño o realidad y esta ambigüedad se mantiene hasta el final. Todorov afirma que lo fantástico aparece cuando en el mundo conocido y familiar ocurre un acontecimiento que no puede ser explicado de acuerdo a las leyes del mismo y quien percibe ese mundo debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, o bien el acontecimiento ocurrió realmente y la realidad está regida por leyes desconocidas.

Lo fantástico está determinado por el tiempo que dura la incertidumbre y una vez elegida una de las dos opciones desaparece lo fantástico, para penetrar en lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico sería producto de la vacilación experimentada ante un suceso sobrenatural y tendría carácter momentáneo, el estudioso propone como un ejemplo más perfecto para mostrar la vacilación *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, pues Alphonse, protagonista de la historia, se encuentra en una situación de incertidumbre con respecto al carácter real o sobrenatural de lo que le ocurre con dos hermanas que lo seducen en las montañas de Sierra Morena cuyos habitantes dicen está encantada por los

fantasmas de dos bandidos que habían sido ahorcados, llega una vivienda abandonada y se duerme, pero en la media noche es conducido a una sala subterránea donde se encuentra a las dos muchachas, que le ofrecen comida y bebida y se van a dormir con él.

Alphonse duda acerca de la existencia real de las chicas, quienes le han dicho que son sus primas, pero al amanecer se despierta en el campo frente a la horca entre dos cadáveres. Sigue su camino y llega a una cabaña, allí encuentra un ermitaño llamado Pacheco que le relata una historia parecida a su experiencia anterior. Él responde que no cree en esas historias, emprende su camino de nuevo y al llegar a una cueva en la que pasa la noche, vuelven a aparecer sus “primas”, ahora con la intención de quitarse sus cinturones de castidad, pero con la condición de que él se quite la prenda religiosa que lleva puesta y una de ellas coloca en su lugar una de sus trenzas, en la medianoche un hombre entra, despide a las hermanas y amenaza con matar al joven, obligándolo a beber.

Al amanecer Alphonse se despierta junto a los dos cadáveres del día anterior y aparece con una cuerda de un ahorcado anudada en su cuello. Regresa a la posada de la primera noche y encuentra allí su reliquia en ese momento empieza a preguntarse si lo que ha vivido forma parte de un hechizo o fue real.

Se encuentra otra vez con Pacheco quien afirma que observó su última aventura y le cuenta otra versión de lo ocurrido, que lo confunde aún más. Su incertidumbre se acrecienta cuando otras personas le sugieren explicaciones sobrenaturales de los sucesos. Alphonse se afana por encontrar una explicación racional a sus aventuras y siente que ya está recuperado, pero ve desde su

ventana a dos mujeres parecidas a las de su aventura, se acerca a ellas y no las reconoce.

Después, lee una historia muy parecida a lo que le sucedió y sus dudas crecen más. Al final la historia concluye con la vacilación del protagonista y Todorov incluye al lector en esta vacilación pues según él éste no sabe por cuál solución optar.

Lo anterior le permite a Todorov definir lo fantástico a partir de la vacilación del lector implícito en el texto. Dicha vacilación aparece experimentada por los protagonistas en la mayoría de las obras fantásticas.

También, incluye como condición de lo fantástico la existencia de un acontecimiento extraño o sobrenatural, que provoca vacilación en el lector y el protagonista y enfatiza que la lectura de lo fantástico no debe ser ni poética, ni alegórica.

Agrega que la ambigüedad producida por el texto fantástico depende, también, del uso de los procedimientos de escritura para lo cual emplea el ejemplo de *Aurelia* de Gérard de Nerval con el uso del imperfecto, pues éste no precisa si la acción ha dejado de realizarse: “Yo amaba a Aurelia” ya que no sabemos si ama todavía a Aurelia o si eso ocurrió en el pasado.

Otro procedimiento es el de la modelización cuyo sentido aclara que consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado e implica una posición de incertidumbre del sujeto con relación a lo que refiere: “Creí caer en un abismo que atravesaba el globo” aquí no se precisa si lo afirmado es

parte de un sueño o una alucinación. Finalmente, afirma que Aurelia es un ejemplo que permite identificar perfectamente la condición ambigua de lo fantástico.

### **Lo extraño y lo maravilloso**

A partir de la vacilación del lector y de su posibilidad de optar por una de las dos opciones desaparece lo fantástico. Si se decide por dar una explicación que no afecta las leyes de la realidad el texto pertenece a lo extraño y si se opta por admitir nuevas leyes de la naturaleza que pueden explicar el fenómeno, se dice que el texto es maravilloso.

De tal manera que lo fantástico se sitúa en el límite de los dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Todorov clasifica entonces las novelas de Clara Reeve y Ann Radcliffe en el género de lo extraño y las de Horacio Walpole, M. G. Lewis y Mathurin en el de lo maravilloso y caracteriza lo fantástico como un género evanescente, pues sitúa su efecto en el presente por su vacilación momentánea, ya que está en el límite entre lo extraño, extraño por corresponder a hechos o experiencias previas. Lo maravilloso se sitúa en el futuro porque presenta un hecho desconocido aún no visto.

El autor afirma que hay textos en los que la ambigüedad se mantiene hasta el final y uno de ellos es *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, pues nunca sabemos si los fantasmas visitan la vieja casa o si la institutriz alucina, también *La venus de Ille* de Prosper Mérimée, en que la que una estatua se anima y mata a un recién casado y nunca se sabe si esto ocurrió o no.

Desde su perspectiva hay textos que surgen como un subgénero transitorio entre lo fantástico y lo extraño y entre lo fantástico y lo maravilloso y sucede así,

porque se mantiene por mucho tiempo la vacilación fantástica, pero que al final son o maravillosos o extraños.

Define éstos subgéneros así: **La fantástico puro** sería lo que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso.

En **lo fantástico extraño** mientras transcurre la historia los acontecimientos parecen sobrenaturales, pero al final son explicados racionalmente. *Manuscrito encontrado en Zaragoza* en este todos los milagros se explican al final.

En **lo extraño puro** los textos relatan sucesos que pueden explicarse por las leyes de la razón, pero que son increíbles, extraordinarios o inquietantes y que por este motivo provocan en el protagonista y en el lector una reacción parecida a la de los textos fantásticos. La novelas de Dostoievski. La literatura de Horror, Ambroise Bierce.

**Lo extraño** posee sólo una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de las reacciones de miedo, que se relaciona sólo con los sentimientos y no con un suceso que desafía la razón.

Para ilustrar lo **extraño próximo a lo fantástico** el crítico usa *La caída de la casa Usher* de Poe, pues al final todos los sucesos tienen explicación. Asegura que casi todas las obras de Poe pertenecen al género de lo extraño, reconoce al mismo como el padre de la novela policíaca de misterio en la que se trata de descubrir la identidad del culpable y relaciona los procedimientos usados en la misma con los del texto fantástico así: se tienen un buen número de soluciones fáciles, que resultan falsas y por otro lado, hay una solución absolutamente inverosímil a la cual sólo se llegará en el desenlace y que resulta la única verdadera. El relato fantástico comporta también dos soluciones, una verosímil y sobrenatural y otra inverosímil y

racional. Desde su punto de vista la novela policíaca de misterio se relaciona con los textos fantásticos, pero al mismo tiempo es su opuesto, porque en los relatos fantásticos nos inclinamos por una explicación sobrenatural y los textos policíacos, al final no dejan duda en cuanto a la ausencia de sucesos sobrenaturales.

**Lo fantástico-maravilloso** relatos que se presentan como fantásticos y terminan aceptando lo sobrenatural, son los más cercanos a lo fantástico puro, pues al no tener explicación racional, dejan sugerida la existencia de lo sobrenatural, sus límites son inciertos, pero hay algunos detalles que permiten optar por una de las dos soluciones. Pone como ejemplo a *La muerta enamorada* de Théophile Gautier.

**Lo maravilloso puro**, al igual que lo fantástico puro no tiene límites definidos, pero los acontecimientos sobrenaturales presentados no provocan ninguna reacción ni en el protagonista ni en el lector. El cuento de hadas sería una de las variedades de este género. Entre ellos, también sitúa los cuentos de Hoffmann: *El cascanueces*, *El rey de los ratones*, *El niño extranjero*. Incluye también los cuentos de *Las mil y una noches* y cuentos maravillosos de ciencia ficción francesa del siglo XIX.



**B) Aportes teóricos a lo fantástico: Jean Bellemin Noël, Irène Bessière, David Roas, Roger Bozzetto.**

Jean Bellemin-Noël (1907-1988) propone la fórmula doble de que lo fantástico es una forma de narrar y está estructurado como el fantasma. Explica que el término fantasma a que hace referencia pertenece al psicoanálisis e identifica a aquellos productos inconscientes de la imaginación mediante los cuales el Ego trata de escapar de la realidad o de la fantasía creada mentalmente.

Designa con el adjetivo fantasmagórico al arte de invocar a los fantasmas en escena pública. La narración se presenta de una manera que al final no se encuentra explicación para lo sucedido.

Lo fantástico se distingue del realismo en que toma como base una determinada opinión de la realidad y sus formas de percepción; de lo maravilloso debido a que éste produce sus propias condiciones de funcionamiento apartándose de lo real objetivo, y de la ciencia ficción, la cual se basa en la realidad al presentar como real a una construcción cuya coherencia obedece a las normas racionalistas, pero cuyos elementos son tomados de determinada historicidad (científica, política o psico-mitológica). La irresolución de la situación o del lector es la base de lo fantasmagórico.

Desde su perspectiva en la novela generalmente se presenta lo imaginario como real, lo fantástico además crea la duda acerca de esta realidad, la cual es una subversión y el lector a su vez duda de la misma.

Este cuestionamiento de lo real aparece en el relato de dos formas: con el uso de la palabra fantástico, en el título del libro y en el artificio de la descripción. El

autor del relato pone énfasis en la ambigüedad de la situación. También incluye alusiones, referencias culturales y lo que pueda crear un “espacio fantástico”. El escritor introduce un narrador que funciona como alter ego del protagonista. Dicho narrador es una especie de testigo que toma la palabra y asegura la credibilidad de los acontecimientos.

Otro rasgo de lo fantástico consiste en que el monstruo es indescriptible, aunque la narración se ve obligada a presentarlo lo que favorece el uso de una retórica especial para evocarlo o sugerirlo, para lo cual se recurre a neologismos o a la sustantivación de un pronombre, el empleo de comparaciones forzadas o la reiteración de la imposibilidad de la descripción del fenómeno.

Para este autor un cuento fantástico expone por escrito y con su correspondiente enmascaramiento un fantasma similar a los que originan en la psique individual a la ensoñación diurna, el sueño nocturno, el delirio del psicótico y los síntomas verbalizados de la neurosis. Este tipo de narraciones aluden a una constitución psíquica. Bellemin toma como base las definiciones de “Fantasma” elaboradas por los teóricos del Psicoanálisis: Laplanche y Pontalis, quienes identifican el concepto como argumento imaginario donde el tema está presente y simboliza de forma más o menos deformada por los procesos defensivos, el cumplimiento de un deseo inconsciente.

El estudioso evita las clasificaciones temáticas hechas por Todorov y la tipología típica del inconsciente y se remite al análisis de la forma de lo fantasmal. Para él los fantasmas son argumentos que se identifican de forma indistinta como organizaciones y materiales. El deseo y su realización aparecen ocultos deformados en la imaginación y se convierten en argumento de lo fantasmal. La

ocultación es importante debido a que la escenificación del deseo refleja lo prohibido, pues sin ésta el deseo no puede ser admitido, no existe un objetivo intencional, previo al cumplimiento; la prohibición, la transgresión y la intención son dadas confusamente, al mismo tiempo en el argumento que las manifiesta y las “realiza”, aunque esta realización no es el sentido obvio del relato literario.

A pesar de todas estas explicaciones psicoanalíticas, Bellemin reconoce que hay un aspecto que escapa a las mismas el estético, pues éste no tiene cabida en las formaciones del inconsciente y trata de relacionarlo con otras teorías que tampoco explican el problema.

El investigador abre un interrogante acerca del discurso fantástico y lo que produce su calidad estética: mensaje, bella forma o efecto que consigue al hacernos sentir las operaciones del inconsciente, cuyas formas mueve de un modo lúdico.

El autor concluye con la idea de que lo fantástico nos descubre nuestra verdadera relación con nuestra realidad más profunda, ya que finge o manipula la verosimilitud para hacernos aceptar lo que es más verídico, lo inaudito. Lo fantástico nos revela que el yo es otro.

Ante esta propuesta Irène Bessière (83-104) discute las ideas de Jean Bellemin-Noel, especialmente la propuesta de que “lo fantástico es una forma de narrar y que lo fantástico está estructurado como el fantasma” ya que en esta formulación teórica se separa el fondo de la forma y se restringe la organización de la narración a la vacilación que es un rasgo no específico y además relaciona el imaginario fantástico con el inconsciente de una manera poco pertinente. Esta falla en la formulación del presupuesto teórico radica en la exclusión de lo relacionado

con el contexto semántico de lo fantástico, lo sobrenatural o lo extra-natural y al mismo tiempo en el desconocimiento de las raíces culturales.

Según Bessière por lo general la crítica de lo fantástico hace un análisis unitario y confuso porque diluye lo fantástico a una narratología y expresión del subconsciente o confunde lo fantástico literario con lo fantástico objetivo. Todo estudio de lo fantástico es sintético debido a que éste posee una perspectiva polivalente. El relato fantástico provoca la incertidumbre, debido a que usa aspectos opuestos reunidos en una coherencia y complementariedad propias.

Además recalca que la propuesta de Bellemin no explica suficientemente lo fantástico porque lo relaciona con aspectos externos como mitología, religión y creencias colectivas que a pesar de estar presentes en el texto éste no se puede reducir a ellos. La descripción semántica del relato fantástico no debe asimilarse ni a testimonios ni a meditaciones sobre lo sucesos extra-naturales, ni al discurso del subconsciente, porque el mismo posee una dialéctica de constitución que depende del proyecto particular de cada autor.

Bessière afirma que el relato fantástico usa los marcos sociológicos y los presupuestos de entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural de lo trivial y lo extraño, no con el fin de inferir alguna certeza metafísica, sino para proyectar la discrepancia de los aspectos de una civilización que escapan a lo aceptado como real y de lo “surreal” cuyos conceptos varían según las épocas. Está relacionado con las diferentes corrientes estéticas de su tiempo y sus respectivas deliberaciones en torno a la relación del sujeto con lo sensible y lo suprasensible y representa una percepción relativa de la ideología del

momento usada por el autor. De tal forma que el texto fantástico elabora otro mundo basado en la realidad de la que partió.

Desde el punto de vista de la estudiosa la interpretación psicoanalítica de lo fantástico se une a las efectuadas por la religión u otras categorías extraterrestres. Es necesario tomar en cuenta que el relato fantástico no se delimita solo por su inverosimilitud, sino por la amalgama y las contradicciones de los diversos verosímiles. En este sentido, inserta lo irracional uniendo orden y desorden que el hombre predice en lo natural y lo sobrenatural, usando para ello una racionalidad formal. Lo fantástico surge del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. Se nutre de lo cotidiano y descubre sus contradicciones. El relato fantástico no contradice las normas del realismo literario, pero revela cómo esas leyes llegan a ser las de un irrealismo cuando la actualidad es vista como problemática.

Para Bessière las descripciones en el texto fantástico reconstruyen lo real y al mismo tiempo evocan otra realidad. En estas narraciones se incluyen el conocimiento y la interpretación del contexto. No existe un lenguaje fantástico como tal, éste depende de las épocas y se puede interpretar como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y no existe más que por este discurso que descompone desde el interior. El relato fantástico se nutre de imágenes y lenguajes que en un contexto específico parecen normales y necesarios para elaborar lo original, lo arbitrario.

El relato fantástico se separa de la lógica del cuento o novela corta realista. En esta última los protagonistas se interrogan sobre la realidad, su identidad y sus posibilidades en el mundo, lo cual se repite en diversos estilos de novela, la

realista, la psicológica y el “nouveau roman” lo que cambia en ellas es la idea del poder y el deber del sujeto. Los sucesos están en relación a la condición del individuo.

En el texto fantástico aparece invertida la perspectiva del cuento maravilloso y se establece lo insoluble y lo insólito. Los personajes del texto fantástico son pasivos porque éste explora la forma en que suceden los acontecimientos en el mundo y descubre las consecuencias para una definición del estatuto del sujeto. Lo que interesa en el texto fantástico es la verdad del acontecimiento y no la de la actuación, el interrogante acerca de dicha verdad, debe referirse a lo que es irreducible a todo marco cognitivo o religioso.

Bessière afirma que el texto fantástico se define como la oposición al cuento cuya referencia es el maravilloso ya que éste se presenta separado de la actualidad porque es el relato del deber ser. La irrealidad del cuento, su aspecto maravilloso resulta del paso de la actuación al acontecimiento, que define el contexto social-cognitivo como universalmente válido y los sitúa fuera de las presiones de la historia. El cuento maravilloso en su irrealidad refleja y suprime el desorden de lo cotidiano. De tal manera que lo maravilloso tiene menor extrañeza de lo que aparenta, pues rescata los desórdenes de lo real y los presenta como es esperado por el individuo como ente de la comunidad. El cuento presenta una actitud mágica, con el propósito de eliminar la destrucción que hace del orden que se presupone como natural y sitúa a éste bajo el signo del prodigio.

Para Bessière la esencia del relato fantástico es la paradoja. Su argumento es tomado de la unión de la racionalidad con lo que ésta habitualmente rechaza. Al ser una forma en la que se mezclan el caso y la adivinanza, se estructura sobre la

dialéctica de la norma, que presupone otro orden problemático. Se nutre del escepticismo y el relativismo de la creencia, expone el rechazo de un orden que limita el mundo y el yo y que necesita una autoridad que lo legitime y lo explique.

La ambigüedad ideológica del texto fantástico como forma del caso manifiesta nuestra miseria e incertidumbre esenciales, lo arbitrario de todo razonamiento y de toda realidad, pero sugiere el impulso constante hacia el logro de un orden superior. Al unir el caso y la adivinanza lo fantástico mezcla la incertidumbre con el convencimiento de que el saber que presupone el misterio es posible, pero es necesario adquirirlo.

Bessière declara que el relato fantástico se convierte en una señal de la liberación de la imaginación y de la contracultura. Obtiene estatuto de reconocimiento porque la forma del caso es una manera de rechazar la legalidad burguesa en todos los niveles. En el relato fantástico se condensa el discurso no oficial y se fusionan una gran variedad de asuntos. La imaginación que presenta no es tan libre como aparenta. La fascinación por el mito o lo simbólico encierra una necesidad de orden permanente.

También, afirma que el relato fantástico no se propone elaborar un juego con el lenguaje, ni tampoco la independencia, sino que presenta una duplicidad con el fin de provocar la intervención del lector y hacerlo prisionero de las obsesiones colectivas y de los marcos socioculturales a través de efectos estéticos de orden emocional. Lo anterior la lleva a coincidir con Todorov en que lo fantástico desaparecerá en la literatura contemporánea.

El doctor David Roas ("La amenaza de lo fantástico" 7-44) presenta su concepto personal de lo fantástico basado en las diferentes teorías acerca de este tipo de textos.

Desde su punto de vista una condición para identificar a un texto como fantástico es la presencia de un suceso sobrenatural, pero aclara que el suceso fantástico debe irrumpir en el ámbito de lo cotidiano o familiar, dicho suceso contradice o rompe las leyes del mundo considerado como real, ya que no puede ser explicado por ellas. Lo fantástico coloca al lector frente a lo sobrenatural, no como una evasión del mismo, sino más bien, para interrogarlo y crear la duda acerca de lo percibido como real. De tal manera que lo fantástico revela la incapacidad de la lógica racional para conocer otras formas de realidad inexplicables por la razón. Este acontecimiento promueve la duda de nuestra propia existencia. Una condición esencial del fenómeno fantástico es la de entrar en conflicto con la realidad establecida.

Agrega que lo fantástico surge en la mitad del siglo XVIII, periodo en el que ocurre el enfrentamiento entre lo irracional y lo racional y el desarrollo de la ciencia, que favorece la desaparición de lo sobrenatural del horizonte de expectativas del lector de aquel momento, de tal manera que se dio prioridad a las explicaciones científicas y se dejó de lado la religión y las supersticiones. Aunque, el racionalismo negó lo irracional no pudo suprimirlo y lo desconocido fue trasladado al mundo de la literatura dando origen a lo fantástico. Según el Doctor David Roas la novela gótica *El castillo de Otranto* de Horacio Walpole es la primera manifestación de lo fantástico que se desarrolló ampliamente durante el Romanticismo. Los románticos



advirtieron que el mundo mecanicista de la razón y la lógica no podía explicar la complejidad del universo, sus zonas desconocidas y las experiencias vitales.

Goethe uno de los románticos más destacados, denominó el mundo de lo desconocido, que no era explicable ni por la razón ni por la inteligencia como lo demoniaco, aspecto en el que se sintetizan los contrarios. Desde la perspectiva romántica las fronteras entre el mundo interior y el exterior, la vigilia y el sueño, lo real y lo irreal, la ciencia y la magia, desaparecieron.

Roas revisa la visión de Todorov, quien parte del supuesto de que lo fantástico se define a partir de la duda entre una explicación racional o una explicación sobrenatural de los sucesos relatados. De esta manera, lo fantástico bordea los límites entre lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso, su definición depende de aspectos externos al texto, ya que ésta se supedita a la vacilación del lector que se identificaría con alguno de los personajes.

Desde su perspectiva esta definición resulta muy limitada ya que sólo funcionaría para algunas obras y dejaría fuera la gran mayoría de relatos en los que lo sobrenatural irrumpe en la realidad cotidiana transgrediéndola.

David Roas concluye que la vacilación del lector no es un criterio suficiente para definir lo fantástico y enfatiza la diferencia entre fantástico y maravilloso. Al mismo tiempo discute la propuesta del doctor Javier Rodríguez Pequeño, quien reúne como género unitario lo sobrenatural, extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable, todo lo que escapa a las explicaciones racionales. Unificando lo maravilloso y lo fantástico en un mismo rubro, apoyado en la teoría de los mundos posibles de

Tomás Albaladejo Mayordomo<sup>1</sup>. Según el doctor Roas, lo maravilloso no comporta ninguna transgresión, como lo afirma el doctor Javier Rodríguez Pequeño. Y pone como ejemplo el mundo de *El señor de los anillos*, que es totalmente independiente del nuestro, por lo cual todo lo que ocurre allí es admisible sin problemas ya que no se confronta ni afecta la realidad.

Por otra parte, el doctor Roas señala que la participación del lector es fundamental para la identificación de lo fantástico, pues la relación de la historia narrada con la realidad extratextual permite determinar si el texto pertenece a dicho género. Así, el discurso fantástico siempre está en relación con el mundo considerado como real. Existe, una dimensión pragmática del texto o su proyección hacia el mundo del receptor.

Otro estudioso del realismo de lo fantástico es Roger Bozzetto (223-242) quien plantea que lo fantástico se manifiesta en la narración novelesca, lo cual supone que a partir del “realismo” lo fantástico puede realizarse con una intención distinta, a la de lo maravilloso, lo extraño, lo insólito y la ciencia ficción.

Para Bozzetto la intención específica de lo fantástico es la discusión del universo de la representación, instituido como una evidencia por la ficción realista, así como por la filosofía de las luces que propone que no sólo todo lo que es real es racional, sino que todo lo que es realidad es representable. Lo fantástico revela esta pretensión con su propia existencia, como género. Originado en este universo realista y recurriendo a él, tiende a subvertirlo, a objetar sus certezas. El texto fantástico trastorna al mimético con el fin de introducir lo impensable, que pretende

---

<sup>1</sup> Tomás Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

representar de forma ambigua para dar entrada a lo no representable. Se constituye como el lugar y el medio para una crítica del lenguaje de la representación.

### **C) Lo fantástico y el miedo**

Para Bellemín (107-138), resulta necesario y suficiente que el lector no sepa dónde se encuentra, ni entienda el fenómeno narrado. Las palabras experiencia imaginaria, sueño, alucinación, visión con las cuales han sido identificadas las impresiones del protagonista narrador y que son compartidas por el lector son inadecuadas, ya que es al protagonista a quien le ocurren, es la víctima, para quién la percepción es genuina. Éste vive su aventura como problemática y siente miedo, lo cual le provoca angustia.

También el doctor Roas (7-44) se pronuncia sobre este asunto, para él la transgresión que produce lo fantástico en el mundo real y la amenaza que representa para la estabilidad del mismo, provocan tanto en los personajes como en el lector una inquietud y a veces terror, ya que se encuentran con la posibilidad de la irrupción de lo sobrenatural.

Declara que comparte la idea de escritores y críticos como Lovecraft, Callois, Bellemin y Bessière, que fundamentan como necesaria la presencia del miedo en la literatura fantástica, ya que esta emoción es una reacción derivada del choque que se presenta entre lo real y lo sobrenatural. Para El doctor Roas el miedo orienta la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso, ya que éste tiene un

final feliz y el primero pone en duda las concepciones de lo real y provoca la muerte, la locura o la condenación del protagonista.

#### **D) Lo maravilloso**

Desde la perspectiva de Irène Bessière (83-104) en el cuento maravilloso lo imposible de los sucesos relatados junto con la indeterminación espacio-temporal y la pasividad de sus personajes muestran que el suceso es de orden moral, lo cotidiano se representa con una doble dirección la de la tragedia y la de la tranquilidad; los ogros se oponen a las hadas de acuerdo a los dictados del bien.

Lo maravilloso tiene un carácter pedagógico cuyo propósito es el de restablecer el orden. Así el cuento se aleja de la realidad contemporánea presentando un acontecimiento extraordinario con el fin de enjuiciarla mejor. Parece que el cuento maravilloso coloca lo real como falso y establece como espacio verdadero a la realidad ficcional. Lo maravilloso concibe al presente como accidental y representa éste como malestar que debe ser remediado por un prodigio. Hay un rechazo del presente que instala la obra en la ruptura y la afirmación del orden que tiene lugar en ella facilita el reconocimiento.

Los seres sobrenaturales que aparecen en el relato maravilloso no sorprenden porque tienen estatuto de familiaridad en la medida en que representan una tipología cultural, aunque impiden la identificación del lector con el relato. El texto maravilloso, a pesar de presentar legitimidad no manifiesta lo cotidiano. También es independiente de lo real, pero es aceptado por el lector porque presenta el mundo como debe ser.

En lo relacionado con este aspecto el doctor David Roas (7-44) afirma que para deslindar lo fantástico es necesario identificar su relación con el concepto de lo maravilloso y éste consiste en la aceptación de un mundo paralelo al nuestro, en el que lo sobrenatural no entra en conflicto con lo real, porque es aceptado sin cuestionamientos, ya que puede ser comprendido o explicado en la praxis de las creencias religiosas o a través de una visión específica del mundo. De tal manera que los fenómenos sobrenaturales que ocurren no problematizan nuestra cotidianidad, pues son vistos como naturales en un mundo diferente al nuestro donde todo es posible.

Por su parte Susana Reisz (193-221) discute y replantea las propuestas de Todorov que considera el cuento de Hadas como una variedad dentro de lo maravilloso y no precisa claramente sus rasgos distintivos. Susana Reisz toma como base la definición de Irène Bessière acerca de las ficciones feéricas en la que ésta afirma que lo imposible de las ficciones feéricas es un inverosímil marcado y codificado, bajo la dependencia de las convenciones de la sociedad. A este concepto le añade la necesidad de definir lo inverosímil como la no coincidencia del verosímil genérico y el verosímil absoluto, pero tomando en cuenta la primacía del primero sobre el segundo.

El verosímil feérico y su poética admiten que los animales actúen como humanos y exige que los hombres convivan con ellos y no se asombren de ello, aunque estas capacidades presenten una oposición a la realidad de los productores y los lectores adultos de estas ficciones, por lo cual se identifica como inverosímil absoluto.

Lo imposible feérico que convive armoniosamente con lo imposible es otro rasgo del cuento de hadas. Este puede identificarse como un inverosímil marcado y codificado.

El escritor de cuentos de hadas desde el inicio de su texto presenta claras señales cuya función es imponer distancia entre el mundo ficcional feérico y el de la realidad cotidiana del lector que indican la función simbólica del texto: (“Erase una vez”; “En un país muy lejano”; “Hace mucho tiempo”). El tiempo y el espacio al que se refieren pueden ser todos porque es indefinido.

El narrador de este tipo de ficciones no pretende crear la ilusión de que se refiere a personas y sucesos históricamente identificables. Los personajes nunca presentan rasgos individuales con la finalidad de favorecer la movilidad de las situaciones, así, un porquerizo se puede convertir en rey, una fregona en princesa.

Los personajes no son individuos sino tipos y las situaciones en que se encuentran son típicas: injusticias, se encuentran amenazados por graves peligros, de los cuales al final terminan salvados o recuperados. Éstos no actúan, viven sucesos, cuyo sentido último es de carácter moral. Su final feliz cumple la demanda de justicia. Éste permite mostrar como debieran funcionar las cosas en el mundo, pero que por falta de justicia o moralidad en la realidad, no ocurren.

Resumiendo las características de esta poética tenemos:

Atemporalidad, ausencia de todo particularismo, total desfase de verosimilitud genérica, inverosimilitud absoluta. Ausencia de cuestionamiento de la presencia de lo imposible, junto a lo posible, la aceptación de lo maravilloso como obvio, sin que se plantee en ningún momento la necesidad de explicarlo. El hecho de lo posible como lo imposible presentados como efectivamente existentes responda a formas

codificadas de representación que llevan la marca de su carácter imaginario. La presencia de lo posible junto a lo imposible en la ficción feérica busca anular la realidad inmoral para simbolizar lo que debería ser.

Susana Reisz afirma que **La leyenda cristiana** parte de la idea de que el santo es un ser imitable en las leyendas cristianas, de tal manera que en la vida de los santos lo que importa son los aspectos que permiten mostrarlos como imitables, específicamente los sucesos en los que se manifiesta su virtud y se materializa el bien: sus milagros. Éstos son presentados como ocurridos efectivamente, aunque, con una explicación causal diferente a la natural, pues se les atribuye carácter divino. El milagro no amenaza la seguridad de nadie, aunque aparezca el diablo transformado en dragón que amenaza a la virgen, pues para el creyente esta lucha ocurrió realmente. Esto aparece en una versión de la leyenda de San Jorge. Este es uno de los sucesos que amplían la noción de realidad, ya que no es explicable y es un imposible insertado en la realidad.

## **E) Lo fantástico y lo maravilloso**

Irène Bessière (83-104) afirma que el relato fantástico emerge del cuento maravilloso conservando el marco sobrenatural y la interrogación sobre el acontecimiento, pero tiene grandes diferencias con el segundo. La irrealidad de lo maravilloso es una forma de instalar los valores que manifiesta como absolutos. Así el bien y el mal adquieren objetividad y llegan a universalizarse. Lo maravilloso no confronta la ley que rige un suceso, pero la expone.

El relato fantástico mantiene a los seres sobrenaturales, pero tiene como base el problema de la norma. La irrealidad mantiene la pregunta acerca del suceso, pero éste transgrede los órdenes establecidos por la sociedad, de tal manera que lo fantástico es lugar de lo singular en contraposición a lo universal de lo maravilloso. Las normas son expuestas por éste, mientras que en lo fantástico se muestra cómo esa norma se manifiesta, o cómo no puede ni materializarse. Aquí es necesario valorar el hecho y la norma, el suceso extraño suscita una pregunta acerca de la validez de la ley. El mejor ejemplo del paso de lo general de lo maravilloso al caso particular de lo fantástico es el uso del pacto demoníaco.

Según Bessière lo fantástico admite la evaluación del suceso de acuerdo a las normas internas y externas del equilibrio constante entre las valoraciones contrarias. Es importante tomar en cuenta que el relato fantástico se forma a partir del pacto demoníaco, y que éste aparece en Francia en el momento en que los procesos de brujería son raros. Mientras las leyes trataban de afianzarse, la literatura mostraba que la balanza de la justicia es la incertidumbre. Como suceso singular lo fantástico requiere una decisión, pero no contiene el medio de la decisión ya que permanece incalificable.

El relato fantástico, ante el deber ser de lo maravilloso impone la indeterminación. En el texto fantástico la imposibilidad de solución se deriva de la opción de encontrar todas las soluciones como posibles. La imposibilidad de solución es finalmente la libertad de escoger una respuesta. El relato fantástico prescinde del medio de la decisión porque superpone a la problemática del caso la de la adivinanza. El misterio que irrumpe en el relato se presenta como objeto de desciframiento. De tal forma que ese misterio comporta un saber, una



determinación fuera del alcance del protagonista, pero que éste debe ser capaz de reconocer.

## **F) El narrador del texto fantástico**

Bellemín (107-138) identifica al narrador testigo como “enlace “ y desde su punto de vista, un personaje puede relatar el acontecimiento en otro momento diferente a lo que le ocurrió, pues sólo así puede mostrar la lucidez que le falta al protagonista para contar lo sucedido ya que una de las consecuencias del encuentro con el monstruo es la locura o desaparición del protagonista. Por este motivo lo narrado participa a su vez de lo “sobrenatural” y lo “racional”.

Bellemin afirma que el narrador del relato fantástico no está presente en el momento en que ocurren los sucesos. Este distanciamiento parece ser fundamental en el texto fantástico y es un rasgo genérico, tiene un valor operativo y se requiere definir en qué planos.

El protagonista del relato nunca está solo, pero en el instante en que se enfrenta con el monstruo lo hace en solitario. Bellemin considera como narrador de pleno derecho al testigo que relata la historia. El protagonista sufre los hechos y nosotros participamos junto con él, ya que se cuenta en primera persona, el narrador presenta la historia como algo que realmente le ha ocurrido a él y suprime lo sentimental para darle credibilidad. El lector es engañado mediante diferentes formas narrativas, que se alternan, se imbrican o se superponen; el tono llega a ser más relevante que la perspectiva.

## **G) Tipos de narrador en el texto fantástico**

Según Bellemin el narrador se presenta en dos aspectos: como un alter ego, testigo objetivo, que sabe lo mismo que el protagonista y narra cuando éste no puede hacerlo, ya sea porque está sufriendo la aventura o porque ha sido eliminado por ésta, a través de la muerte, el horror o la locura. El narrador observa, comenta y narra en primera persona, es quien impulsa lo fantástico al recalcar el desfase entre el acontecimiento monstruoso y las normas del mundo real. Puede ser el mismo protagonista, pero en un tiempo diferente.

También, puede suceder que ningún narrador esté representado explícitamente, por definición, es el autor, quien sin declararlo asume la posición de narrador.

Existen tres procedimientos que presentan las características de testigo-enlace: El primero es el menos personal y al mismo tiempo el más visible y fácil de identificar, ya que su función se alterna sobre una categoría de personajes o sobre una región del espacio narrativo, que Bellemin nombra como “efecto ideología” este permite crear un ambiente de normalidad que produce un efecto de realidad en la ficción fantástica.

El segundo procedimiento denominado “efecto cita” de manera similar al método precedente teje una red cultural en la trama con lo que la narración integra su realidad, pero no remite una visión del mundo determinada, sino que sitúa “*en abyme*” el fenómeno mismo del género fantástico como garante de la certeza del relato. Se puede identificar como una intertextualidad fantástica que busca dar credibilidad a los sucesos.

La tercera operación signada como "efecto de escritura" el autor interviene en lo que escribe sin designarse como narrador, haciéndose reconocer de manera indirecta, mediante guiños, juegos de palabras, alusiones culturales, etc.

El narrador como enlace mantiene la historia a distancia para hacerla aceptable, conecta nuestra atención dosificando el discurso para evitar la identificación delirante y la pura curiosidad científica y a nivel de lo fantasmal funciona como "censura", vocablo usado como indicador, pues lo reprimido no es olvidado sino que regresa reiteradamente a través de disfraces renovados, no modifica o anula una información peligrosa, pero aparece en el sueño transformado.

#### **H) Efectos fantásticos**

Los efectos fantásticos desde la óptica de Bellemin constituyen un conjunto de procedimientos que juegan un papel fundamental en las obras fantásticas, aunque se modifiquen para cada caso específico. Está relacionado con la intertextualidad, la redundancia y también usa "el efecto de realidad" señalado por Roland Barthes (cdt en "Teorías de lo fantástico" Roas 133). El autor afirma que estos efectos serían los que le confieren el carácter de género a lo fantástico. Así lo fantástico requiere un reconocimiento para su pertenencia a dicho universo y es aquí donde entra en juego el concepto de intertextualidad (Kristeva cdt en Aguirre Romero). Estos efectos serían los que le confieren el carácter de género a lo fantástico. Los títulos en los cuales aparece el epíteto fantástico o un calificativo de su campo semántico sirven como un distintivo de las obras de este género. La "fantasticidad"

debe estar subrayada por el discurso y su universo, pues es el discurso y no el acontecimiento el que designa la historia como tal.

Entre los procedimientos más comunes está la *mise en abyme*, el escritor fantástico habla de su escritura y de la escritura en general. En los textos algunas veces se alude a la Cultura, las Bellas Artes, a escritores universalmente reconocidos y en otros el protagonista es un escritor, pintor o pintor y dramaturgo a la vez y en otras ocasiones el problema se sustenta de referencias librescas (tratados de demonología). La *mise en abyme* se realiza aquí de una manera particular ya que integra el reflejo explícito de la instancia narrativa en su calidad enunciativa.

En el “*efecto espejo*” un relato secundario es intercalado en el relato principal, y presenta un resumen de lo que ocurre en éste. Todas las puestas en espejo conectan el relato con un análogo que constituye una mediatización cultural y al mismo tiempo tiene un valor simbólico para la comprensión del discurso fantasmal. Y el tercero identificado como “*efecto fantástico propiamente dicho*” consiste en el uso obligado del calificativo “fantástico”.

La cuarta categoría es el “*efecto de cita*” cuando aparecen personajes o nombres o partes de otra obra fantástica reconocida.

También puede intercalarse en el texto una auto-referencia implícita como lo hace Lovecraft, citando sus propias obras, para dar un efecto de realidad.

## I) El discurso fantástico

Roger Bozzetto (223-242) compara el discurso realista con el fantástico y plantea que la intención del discurso realista parte de los presupuestos de que todo es representable por medio de la narración, que puede ofrecer un modelo creíble del mundo y que esta representación pasa por la analogía, la cual permite sugerir lo no dicho y componer imitaciones de la realidad posible, valiéndose de la verosimilitud.

El Realismo al igual que a la ciencia ficción al no poder decirlo todo, ni mostrarlo todo hace elecciones en función de la “ilusión realista”. Crea en el texto el artificio de que todo es representable, presenta la obra como *analogón*. La perspectiva realista articula los efectos de lo real mediante una retórica que esconde lo arbitrario de esa construcción. El realismo remite al mundo histórico real, mediante el efecto de espejo y presenta la ilusión de ser una unidad organizada y cerrada como es la de la novela. Este efecto de espejo actúa en ambos sentidos y confirma los presupuestos de la intención mimética, al anclarlos en una cierta idea de lo que es objetivo. La estrategia metafórica puede dar la ilusión de totalidad a pesar de su imposibilidad de decirlo todo, ya que se constituye como señal del mundo referido que puede reconstruirse por analogía.

El texto fantástico es el lugar en el que lo indescriptible toma forma. Aquí lo innombrable se instala en el mundo representado y rompe la legalidad para lo cual se usa la estrategia de la metonimia.

El texto fantástico trata de tematizar la imposibilidad de dar forma a la otredad; presenta un universo al cual el lector no le puede dar coherencia, pues todo resulta ambiguo, incongruente, tanto en el enunciado como en la instancia enunciativa.

Según Roger Bozzetto lo fantástico se inscribe en una estrategia metonímica que tiene un dominio más vago y diferente al de la metáfora cuyas analogías son numerosas, presentan un dominio estable y su tratamiento semántico evita desviar el referente. La metonimia incluye en el registro del discurso unas manipulaciones que tienen lugar en otra parte, en el universo empírico.

La estrategia metonímica permite unir enunciados heterogéneos y relacionarlos sin que esta incoherencia provoque conflicto, al conducir la adhesión, mediante un abuso de autoridad, una promesa de justificación futura. Permite imponer, sin justificarlas, unas relaciones entre enunciados dispares, al esconder la discrepancia que debía resultar de ellos. Estas relaciones son lógicamente débiles en oposición a las que establece la metáfora, resultan inestables, porque están unidas a circunstancias cuya fiabilidad es incierta.

Desde la perspectiva de Bozzetto se pueden reconocer como el más sobresaliente de los siguientes niveles metonímicos al: **acondicionamiento** que se presenta en el texto fantástico al plantear el mundo en el que se desarrollará la historia de la misma forma que en lo hacen los textos miméticos: descripción, narración y comentarios tienden a romper la trama aseguradora de la imitación. En *El Castillo de Otranto* donde solo se habla de furias, irritaciones, cóleras, violencias unos significantes enigmáticos atraviesan el texto y el cielo del castillo son signos de lo otro en marcha y se superponen transformaciones, metamorfosis de objetos, irrupciones extraordinarias.

Saturado de signos el texto se convierte en máquina de acondicionar tanto al lector como a los personajes al conducirlos a aceptar lo imposible. La desestabilización de los cimientos del mundo, su vaga coherencia es lo que da

lugar al relato fantástico. Para este acondicionamiento se usa la estrategia metonímica.

Mientras que para su composición todo relato procede por acumulación y articulación de secuencias organizadas; el texto fantástico articula las secuencias de diferente manera, pues en éste se unen secuencias fragmentarias que se enlazan por la simple contigüidad. El lector debe llegar al igual que el protagonista al final de relato con un misterio sin resolver.

La intención fantástica se manifiesta en el texto mediante una composición hecha de secuencias que se encadenan por simple contigüidad y cuya ley de combinación es prometida implícitamente por la narración, pero ésta nunca se conserva. Aquí también se percibe una estrategia metonímica de lo fantástico en el nivel de la composición similar al del nivel del acondicionamiento.

El texto fantástico se compone de repeticiones que permiten la puesta en relación de significantes, lo cual motiva al lector a la búsqueda de un sentido, despierta el deseo de conocer, de entender la ley, el orden que los organiza, pero todo no es más que un señuelo.

Según Bozzetto el texto fantástico no es nunca una simulación, no está cerrado se abre sobre la ausencia de lo totalmente decible y anuncia la presencia de lo indecible lo otro sin poder enunciarlo, es la gran diferencia que se observa con el mimético ya que éste busca enunciar lo idéntico.

Muchos críticos están de acuerdo en que lo otro es innombrable, pero no han determinado los medios utilizados por el texto para deshacer toda posibilidad de representación dejar que ocurra lo otro y en el campo de la mirada sin poder enunciarlo. Estos medios son la metonimia usada en todos los niveles: el

vocabulario, con las alusiones a ritos, a objetos, a prácticas; el de las relaciones entre acontecimientos con la coincidencia constituida en ley.

El texto fantástico deja sin privilegios a la mirada y permite a los otros sentidos que tienen como característica no prestarse a la totalización, dejar sin respuesta la cuestión de la forma de lo otro, permitiendo que su contacto, aunque sea repugnante, tome posesión. Los otros sentidos han sido escogidos como ejecutores para el encuentro con lo innoble que entra en contacto con los personajes y los sumerge. Con la mirada depuesta el texto fantástico da pie al surgimiento de lo amorfo, el caos, la otredad.

Al desplazarse la mirada y dejar surgir lo otro como presencia el texto fantástico propone varias maneras de perderse. Mantiene a propósito de la alteridad la ambivalencia que lo forma: presente e innombrable, pensable, pero no figurable, atrayente y repugnante, que se constituye como la manifestación de un deseo tan profundo que el sujeto no tiene conciencia de él, pero que está con él y lo hace sorprenderse cuando se revela, de la misma forma como el lector se sorprende de que la ley que conjetura en la sintaxis del relato para llegar a una solución de los conflictos, no sea efectiva.

Para Bozzetto lo fantástico es, pero el arte le confiere la posibilidad de duración, aunque por su cualidad volátil en la realidad y la necesidad de materializarse en un texto, para duplicarse, sin avanzar hacia una solución, le impiden convertirse en discurso. La narración fantástica no puede hablar de aquello de lo que habla, puesto que aquello de lo que habla no está simbolizado. En virtud de lo cual se repite su imposibilidad de decir, de tal forma que separa indefinidamente esta presencia de la alteridad sin poder enunciarla de otra forma.



Su presencia como texto constituye el límite de lo enunciable y permite apreciar la presencia de lo no formulable que sin embargo está ahí, presenta una existencia inevitable y de la cual no podemos deshacernos.

## **J) Lo fantástico y la cultura**

Rosie Jackson (140-152) afirma que la historia de la fantasía ha permanecido oculta. Lo fantástico ha sido relacionado con la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a la literatura humanista y civilizada del realismo. Al asociar la fantasía con lo inhumano fue relegada a los límites de la cultura literaria. A escritores realistas como Dickens, Gogol o Dostoievsky se los ha considerado dentro del canon de la “gran literatura” y a otros como Jane Austen, George Eliot o Henry James se ubican en diferente nivel y los narradores de la novela gótica, Sade, M.G. Lewis, Mary Shelley, James Hogg, R. L. Stevenson o Calvino han sido poco atendidos por la crítica, aunque en épocas recientes se ha cambiado de perspectiva con respecto a los textos fantásticos y se han comenzado a formular los problemas críticos que ellos generan, los cuales están ligados al lenguaje y al eros, la formación “inconsciente” del sujeto, la interacción de lo imaginario con lo simbólico y lo real, y la irrupción de lo fantástico en el centro de esa interacción.

Lo fantástico al encontrarse en el área decisiva requiere una atención teórica mayor especialmente en los textos literarios y cinematográficos y un análisis más profundo en sus cualidades lingüísticas y psicoanalíticas.

El arte fantástico ha sido silenciado por la crítica literaria tradicional que apoya los ideales establecidos y deja de lado la subversión de éstos. Las imágenes de

imposibilidad y deseo desarrolladas en la fantasía han sido neutralizadas en las trayectorias de los textos literarios y por la crítica.

El rechazo de lo fantástico por la cultura constituye una respuesta ideológica significativa similar a la censura de lo irracional. Considerada como “arte” de lo irracional y del deseo, la fantasía ha sido encubierta o presentada como alegoría moral o ficción mágica, debido a que lo fantástico subvierte el orden burgués.

La alteridad es convertida en idealismo en las obras de ficción imaginativa mientras que en las realistas se hace invisible o se desconoce. Lo “otro” manifiesto en la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa, visto como el mal lo demoniaco, lo bárbaro. Estos aspectos han sido considerados por la fantasía moderna como lo “oculto” de la cultura.

Según Rosie Jackson cuando lo fantástico se nutre de lo maravilloso si es aceptado socialmente, ya que los mundos secundarios que usan la magia, el mito religioso o la ciencia ficción no cuestionan el mundo y están “legalizados”, pues el mensaje que sirve de base a su relato muestra que el universo es un mecanismo autorregulado en el que la bondad, la estabilidad y el orden acabarán por imponerse, lo que sirve para conservar el orden social.

Charles Nodier y Jean-Baptiste Baromian defienden la fantasía argumentando acerca de su función trascendente, mientras que Callois, Lévy, Vax, Johan Bachelor, C.N. Manlove y Stephen Prickett la han calificado como literatura de evasión y han iniciado su estudio. El concepto de lo fantástico como trascendente no da cuenta de la comprensión de lo fantástico.

Estos autores reiteran las ideas propuestas por Freud acerca de que el arte es una actividad fantaseadora que sirve de compensación al ser humano ante la

renuncia al placer. De esta manera la cultura permite el desarrollo de la fantasía, partiendo de esta idea de compensación de las carencias sociales con el fin de proteger el orden. A partir de estos presupuestos la literatura fantástica no debía ser subversiva.

Las explicaciones estructuralistas aportaron elementos para la comprensión de la función subversiva de la literatura fantástica. Se ha reconocido que muchas fantasías de finales del siglo XVIII cuestionan y subvierten las unidades de tiempo y espacio y ponen en duda la posibilidad de la representación ficcional de éstas.

La fantasía desarrollada en el Romanticismo alemán y posteriormente en la modernidad ha socavado los pilares de la sociedad negando la constitución de estructuras categóricas. En las obras fantásticas en las que el ideal del yo deja de ser unitario se manifiesta la resistencia a la reducción. Estos textos impiden las interpretaciones limitadoras y represivas. Así desgastan el logocentrismo, el idealismo y el teologismo, conceptos que sostienen la ideología dominante.

Esta literatura representa el deseo de algo que está excluido del orden cultural específicamente el deseo de oponerse al orden capitalista y patriarcal que ha imperado en occidente en los dos últimos siglos.

Jackson afirma que lo fantástico es una fuerza que se opone a la tradición racionalista y todas las fuerzas que se enfrentan a esta tradición han sido consideradas como enemigas del orden cultural, desde *La República* de Platón, quien excluyó de ella a las energías transgresoras, que se manifiestan a través de lo fantástico como el erotismo, la violencia, la blasfemia, la locura, la risa, las pesadillas, los sueños, las lamentaciones, la incertidumbre, la energía femenina y el exceso. Lo fantástico se torna invisible a partir de la tradición racionalista.

Tomando en cuenta algunas teorías de Freud y Lacan se ha podido identificar la función subversiva de lo fantástico en su afán de mostrar un reverso de la formación cultural del sujeto. La literatura fantástica pretende un cambio radical de la cultura basado en el desgaste de los límites entre lo imaginario y lo simbólico, asimismo refuta las categorías de lo “real” y sus unidades.

Aceptar lo fantástico implica reemplazar la familiaridad por lo extraño, lo desconocido, lo indescifrable. Se admite la introducción de zonas tenebrosas constituidas por algo conocido como lo “otro” que está oculto.

La fantasía encierra un anhelo de unidad imaginaria, de tal manera que la fantasía es idealista, ya que manifiesta un deseo de absoluto. De manera inversa a las fantasías derivadas del pensamiento mágico o religioso trazan la posibilidad de unión del sujeto y lo otro, las fantasías alejadas de estas creencias no pueden encontrar la “verdad” o la “unidad” absolutas. Su anhelo de alteridad es imposible, solo se produce en forma paródica, disfrazada, espeluznante o trágica. La autora afirma de acuerdo con Todorov que lo fantástico se sitúa entre lo “realista” y lo “maravilloso”, como enclavado entre este mundo y el siguiente. Su función subversiva es consecuencia de esta posición.

Lo fantástico moderno generado en la cultura capitalista es subversivo. Existe junto a lo “real” y puede surgir en cualquier momento, como una presencia silenciada. Desde una óptica estructural y semántica lo fantástico pretende destruir un orden opresivo.

### **III) Introducción a lo fantástico en Latinoamérica**

#### **A) Lo posible y lo imposible en el texto fantástico Susana Reisz**

Susana Reisz (193-221) replantea el problema de lo fantástico a partir de la propuesta de Todorov y Ana María Barrenechea. La autora ha propuesto con anterioridad tres pautas ordenadoras en el contexto de la concepción de la realidad y de los presupuestos poético-ficcionales de los creadores y lectores de tales formas, y asegura que parte de la idea de que la poética de lo fantástico exige la coincidencia entre lo posible y lo imposible y el cuestionamiento de esta coexistencia, propuesta por María Barrenechea.

Desde su punto de vista la necesidad del orden metodológico es más importante para las ficciones fantásticas debido a que éstas se basan en el cuestionamiento del concepto de realidad y tematizan de manera más radical el carácter ilusorio de todas las 'evidencias', de todas las 'verdades' que sirven de apoyo a la cultura y al hombre contemporáneo, para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él.

Susana Reisz, retoma el concepto de que lo fantástico surge en Europa como una respuesta a los rígidos planteamientos del iluminismo que separaba lo natural y lo sobrenatural, los cuales se mantuvieron unidos con el predominio de la religión. Y señala la idea de que lo fantástico supone un mundo en el que no son aceptados los milagros, pues todo tiene una causa explicable y lo sobrenatural es aceptado como otra forma de legalidad.

Para aclarar esta idea, cita los juicios de Irene Bessière acerca del carácter fantástico del texto *El diablo enamorado* en los que Bessière señala la sutura de lo real, las características comunes que lo caracterizan y la extrañeza de lo maravilloso que es improbable y presenta una relación anómala con lo real, fuera de las convenciones de lo real-suprareal que se dan en la mitología, religión o relatos populares. Concluyendo con la aceptación de que lo fantástico parte de una confrontación entre dos esferas mutuamente excluyentes cuya designación varía según el autor lo que se podría adaptar al sistema de modalidades de su propuesta antes mencionada, en la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible. Para lo cual aplica los criterios 2 y 3 <sup>2</sup> de su propuesta en la que coincide con Barrenechea, acerca de que la poética de la ficción fantástica exige la coexistencia de lo posible y lo imposible en el mundo ficcional y también el cuestionamiento de ésta. Lo que desde su punto de vista es novedoso en el análisis de Bessière es que ella ubica lo *imposible* fuera de las leyes y de las convenciones de lo real-suprareal específico de la mitología, religión y de los relatos populares, que a su vez caracteriza como improbables, reuniendo dos condiciones:

a) Est  en contradicción con las leyes que integran el contexto de causalidad del racionalismo, que hace una separación entre lo real y lo sobrenatural.

---

<sup>2</sup> Las dos propuestas mencionadas por la autora aparecen explicadas por el editor de los artículos David Roas en p.194, así:

1) Necesidad, posibilidad o imposibilidad de una combinación de diferentes tipos de modificación que d  como resultado la coexistencia de objetos y hechos de diversos mundos dentro del mundo ficcional.

2) Cuestionamiento (explícito o implícito) o no de la coexistencia de distintos mundos dentro del mundo ficcional.

b) No se deja reducir a un posible (según lo relativamente verosímil) que ha sido codificado por los sistemas religiosos dominantes, no admite ser encasillado en ninguna de las convenciones aceptadas.

La segunda condición permite entender por qué *Las metamorfosis* de Ovidio no se puede considerar ficción fantástica y *La metamorfosis* de Kafka sí.

Según Reisz las ficciones fantásticas presentan una situación inversa a la de los cuentos de hadas, pues los imposibles no se dejan encasillar por las normas convencionales aceptadas por la sociedad, además, conviven de modo inexplicable explícita o implícitamente tematizado con posibles que se integran la expectativa de posibilidades que forman parte de la noción de la realidad de los productores y los lectores históricamente determinados.

Los imposibles del texto fantástico se ubican siempre en un contexto de causalidad que obedece a leyes rigurosas de la realidad cotidiana, la misma realidad inmoral que es anulada en el cuento de hadas. Mientras estos imposibles feéricos suprimen el “desorden” (orden injusto) de la vida, los imposibles fantásticos cumplen una misión contraria: atacan, amenazan, el orden convenido, las legalidades y todos los presupuestos establecidos para la seguridad existencial.

El marco normal de la vida cotidiana está directamente representado en el texto o puede estar evocado en detalles de la narración con el fin de motivar la confrontación entre la noción de realidad y los imposibles que no se dejan explicar por ninguna forma de causalidad conocida o aceptada por la comunidad.

Las ficciones fantásticas emplean lo sobrenatural para extraer de él una imaginería consagrada, pero no la presentan como legítima ni la denuncian como ilusoria. Aquí estos seres sobrenaturales cumplen la función de introducir lo

absolutamente nuevo que no tiene ninguna relación con lo cotidiano. Así lo sobrenatural, encuadra y designa la otredad a la que se opone, sin explicarla.

Para Susana Reisz tiene fundamental importancia la necesidad de tomar en cuenta una caracterización de los objetos de la percepción, según su pertenencia al ámbito del sueño, el deseo, la imaginación, etcétera, para hacer la descripción de las clases de modificaciones.

También, discute la propuesta de Todorov en la que el estudioso define el género fantástico tomando como base la vacilación opcional del personaje y la vacilación obligada el lector, entre una explicación natural o “racional” de los sucesos juzgados (imposibles) y una explicación sobrenatural.

Para ilustrar lo anterior, se basa en el cuento *La noche boca arriba* de Julio Cortázar en el que confluyen dos historias que si se ven por separado, no se oponen a la realidad de nuestra época y cultura, pues las dos son posibles y verosímiles.

Lo imposible que desbarata el entramado causal de ambas es presentado como una posibilidad poco verosímil y además inquietante: específicamente, que un mismo individuo sea protagonista de las dos historias simultáneamente, posibilidad del todo contraria a nuestra concepción y vivencia del tiempo.

Desde el punto de vista de Susana Reisz, el protagonista de este cuento niega esa posibilidad mediante la voz narrativa, pero no propone algo acorde con nuestra experiencia que podría ser la de que lo sucedido al moteca es una pesadilla, sino que sugiere algo inquietante que transgrede nuestra realidad: lo del choque en motocicleta ha sido un sueño y que lo real es que va a ser sacrificado a manos de los aztecas, lo que implica la inversión de las relaciones entre lo vivido y



el tiempo de esa vivencia vistas como normales, de acuerdo a lo cual, sólo se puede vivir en el presente, mientras que el pasado remoto puede ser imaginado o soñado.

En el texto de Cortázar no aparece ningún indicio que permita al lector distinguir con claridad qué es lo real y qué es lo soñado ni tampoco éste se ve en la necesidad de aceptar o rechazar la explicación propuesta en el mismo, que según la autora es en el fondo un “postulado fantástico”, pues sólo designa lo desconocido sin explicarlo. En virtud de la puesta en acción de este postulado y de las reiteradas ambigüedades del discurso del narrador nada de lo sucedido en él adquiere el carácter de algo que ha ocurrido efectivamente, por lo cual el texto es fantástico.

Otro aspecto que la autora refuta de las propuestas de Todorov es el de la “visión ambigua” en la que el autor afirma que el narrador en primera persona y que éste como narrador representado es el más apto para crear la ambigüedad ya que tendría credibilidad por una parte y por otra tendría la visión limitada y subjetiva de quien vive los sucesos o es testigo de ellos, presentando así este tipo de narrador como rasgo fundamental de la ambigüedad en las narraciones fantásticas. Y que el narrador no representado y exterior a la historia corresponde a la ficción maravillosa. Sin embargo, en el cuento antes mencionado, los sucesos se presentan a partir de una voz que no es la de ningún personaje del universo narrado, por consiguiente hay una confusión que se puede aclarar así:

No siempre la primera persona indica que el narrador pertenece al universo narrado, ya que éste puede usar el pronombre “yo” para referirse a si mismo como instancia narrativa, pero puede ser un narrador que esté fuera de lo narrado y

relate los sucesos como si estuviera en el interior de la conciencia de uno de los personajes, lo que ocurre en el cuento de Cortázar.

La visión ambigua no depende de que el narrador este presente o ausente de la historia sino de que éste adopte o no “el punto de vista” correspondiente al protagonista. Lo determinante no es la voz sino el “modo narrativo”.

En el caso de *La noche boca arriba*, quien cuenta la historia no es ni el moteca ni el motociclista, sino la voz de un tercero que no llega a erigirse en personaje, sino que se limita a verbalizar lo que cada uno de ellos percibe, siente o piensa; además esta voz narrativa intercala frecuentemente fragmentos de los pensamientos de ambos personajes.

A pesar de esto no es posible decidir si el narrador está centrado en la conciencia de un solo personaje o está posición varia de uno a otro, porque no se sabe si hay dos protagonistas o uno ya que las fronteras entre ambos no son nítidas.

Así, Cortázar logra una ambigüedad que Todorov identificaría como paradigma de lo fantástico puro, mediante un narrador no representado ante el cual se instaura la duda, ya que la voz narrativa vehicula las confusiones de un foco vivencial sin proporcionar datos que permitan ubicarlas en un mundo específico.

Acercas de *La metamorfosis* de Kafka, Susana Reisz afirma que la historia de Gregor Samsa es contada por un narrador ausente que en ocasiones asume la óptica del protagonista y tiene una perspectiva más amplia que los demás personajes, por lo cual puede tener una información mayor de la de los otros y no hay lugar a dudas con respecto a lo que cuenta. El suceso de la metamorfosis es presentado desde el inicio como un hecho efectivamente ocurrido que es

incomprensible, pero que ha sucedido sin lugar a dudas y está ubicado en la realidad cotidiana, aunque es inexplicable no despierta asombro en el protagonista y es visto por los otros personajes con repugnancia, fastidio y enojo. Se sitúa de esta manera cercano al cuento de hadas en el que el prodigio es obvio y se acepta sin sorpresa ni inquietud, nadie en ese tipo de textos se plantea la necesidad de explicarlo. El prodigio es natural para el productor y el receptor reales y tiene la función de suplir la realidad “inmoral”, representa el restablecimiento de la justicia, ya que la poética ficcional feérica así lo exige.

Lo contrario ocurre con la metamorfosis, pues nadie se asombra. La metamorfosis de Gregor en insecto es presentada por el narrador y asumida por los personajes sin cuestionamientos, es sentida por el lector como otro de los imposibles de la historia, aunque en diferente grado que la metamorfosis, ya que ésta es una transgresión de las leyes naturales, mientras que la falta de cuestionamiento de la misma se observa como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestro concepto de realidad.

La autora cita a Barrenechea, con quien coincide en la idea de que la transgresión decisiva se desplaza a otra, la paulatina adaptación de los otros personajes al suceso imposible y luego señala los errores de Todorov ante los interrogantes que se abren a partir del suceso y las reacciones de los otros personajes, que resultan inadmisibles, pues Todorov afirma que este es un mundo al “revés” en el que lo fantástico se convierte en regla, pero olvida que el texto fija una forma de recepción dominada por el criterio de la verosimilitud absoluta pues la inexplicable transformación de Gregor no nos impide relacionar su mundo con el

nuestro y esperar que los personajes se comporten de acuerdo a las convenciones psíquicas de la sociedad. Si este mundo no tuviera relación con nuestra realidad no nos asombraríamos de la falta de asombro de los personajes. Y si éste mundo no tuviera relación con el nuestro la metamorfosis podría verse como una fábula como lo afirma Irène Bessière.

El acierto de Todorov consiste en que él reconoce que el texto no se puede clasificar como fábula, el error consiste en que no explica el carácter fantástico del mismo.

Aunque los personajes no discutan su propia norma esto no implica que el texto no lo haga. Hay aquí un cuestionamiento no representado en el mundo narrativo, que surge, de acuerdo con lo propuesto por Barrenechea, de la permanente confrontación en ausencia de este universo, enrarecido, deshumanizado con un modelo de realidad sugerido fragmentariamente, mediante algunas actitudes de los personajes.

Según Susana Reisz la duda de la convivencia de estos mundos se produce en una doble dirección: el modelo de la realidad implícito hace aparecer las conductas de los personajes como transgresiva de un orden asumido como normal, pero al mismo tiempo el mundo enrarecido del texto que las presenta como efectivas revela el modelo implícito como ilusorio, proponiendo así la revisión de los conceptos de lo real. Por consiguiente *La metamorfosis* es un texto fantástico y se erige como la contracara de las ficciones feéricas.

En el texto de Kafka la realidad “inmoral” adquiere proporciones monstruosas y se convierte en un medio simbólico para destruir la ilusión de que este mundo podría ser a veces “como debiera ser”.

## **B) El realismo de lo fantástico: David Roas, Martha Nardorfly**

El doctor David Roas (7-44) afirma que la característica fundamental de todo texto fantástico radica en entrar en confrontación con la realidad, motivo por el cual es necesario que el texto parta de esa realidad para que el hecho sobrenatural sirva de contraste a la misma. Es este un requerimiento estructural de lo fantástico para que se evidencie el choque entre el fenómeno sobrenatural que irrumpe en ese mundo cotidiano. Así lo fantástico está obligado a presentar como verosímil algo que el narrador cree imposible.

Los relatos fantásticos se ambientan en una realidad cotidiana que se describe con técnicas realistas detallando objetos, personajes, situaciones, usando un narrador extra-diegético para dar la idea de objetividad, pero también se inserta otra realidad o un suceso inexplicable que irrumpe en ella para destruirla.

El lenguaje usado con técnicas realistas en el momento de describir el suceso sobrenatural se hace oscuro, torpe indirecto. De tal forma que el suceso, puede ser indescriptible porque supera los límites del lenguaje. El narrador debe forzarlo con el fin de presentarlo e imponerlo en el mundo de los hechos reales.

Según el Doctor Roas el discurso daría cuenta del desajuste entre el referente literario y el lingüístico (pragmático) que él explica como la discrepancia entre el mundo representado en el texto y el mundo conocido. Lo fantástico resultaría un género subversivo tanto en el nivel temático como en el lingüístico, ya que altera la representación de la realidad establecida porque describe un fenómeno imposible. De tal forma que las palabras resultan imprecisas para describir los horrores que

irrumpen en ese mundo y por eso el uso de las mismas se torna indirectas, incluyen comparaciones, metáforas, neologismos para acercarse al fenómeno, en muchas ocasiones el narrador debe usar de forma insólita nombres y adjetivos para intensificar su poder de sugerencia.

Por otra parte, la estudiosa Martha J. Nardorfly (243-261) afirma que lo fantástico es visto por los estudiosos como una categoría negativa, con relación a lo considerado como normal, natural y objetivo, lo cual no sería así si se toman en cuenta los postulados filosóficos desde los cuales se analiza, ya que éstos pertenecen al enfoque renacentista.

Si la realidad se asocia a la lógica y al lenguaje “representacional”, ésta se muestra como una entidad accesible, fuera de la cual está lo fantástico, que es lo irreal, ilusorio, no existente.

La autora discute la posición logo céntrica porque ésta excluye experiencias que evidencian la indeterminación del lenguaje. La estudiosa analiza y compara las teorías propuestas por Tzvetan Todorov, Rosemary Jakson y Jaime Alazraki.

Define lo real usando para ello lo propuesto por el físico Bohn, quien afirma que lo real como todo aquello que es pensable y esto no equivale “a lo que es”. De lo cual se deriva que ninguna idea puede capturar la “verdad” en el sentido de “lo que es”. Definición que adquiere sentido cuando se identifica lo real como una convención.

Para hablar de lo fantástico siempre se parte del concepto de lo real, lo cual ha sido entendido como “el mundo de la acción” y la representación, percibido como modalidad artística sujeta a convenciones. No aceptamos fácilmente que la

forma de percibir sea artificial y que nuestras ideas acerca de la realidad son convenciones.

Si aceptamos esta idea tomamos conciencia de que no estamos fuera de la realidad, sino que estamos integrados en ella y que cualquier representación resulta problemática. La noción de mimesis se aparta de su raíz tradicional en lo que la posibilidad de imitación o recreación sugiere una realidad a priori. Lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra interacción con ella.

Según Martha Nardorfly, Aristóteles<sup>3</sup> planteó que el artista siempre imita una de las tres maneras posibles de la realidad; representará las cosas como eran o son, o bien como se dicen o se cree que son, o bien como deben ser. De estas posibilidades se infiere que Aristóteles piensa que podemos saber qué son las cosas independientemente de lo que parezcan ser. La disyunción “o bien... o bien” incluida en su propuesta presupone la selección de una de las dos opciones antes mencionadas.

Aristóteles presenta una tensión constante entre los objetos de representación; las verdades abstractas y universales y los parecidos cuidadosos. Aunque, los diferentes modos de representación suponen libertad entre imposiciones epistemológicas, no sabemos exactamente lo que es cada una de ellas. La elección está sujeta a ajustes artísticos: el estilo realista es apropiado para representar lo vulgar y la nobleza requiere ser idealizada.

En relación a las opciones propuestas por Aristóteles, este modelo aparece en los estudios sobre lo fantástico hechos por Todorov, lo que resulta ser un

---

<sup>3</sup> Véase Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1998.

obstáculo para la imaginación en el sentido en que solo permite dos opciones a escoger en relación al texto o es maravilloso o es extraño.

Para Martha Nardorfy, Todorov no toma en cuenta las consecuencias filosóficas acerca de la concepción de realidad y por esto considera lo fantástico como un género literario definido desde el estructuralismo. Así éste resulta efímero y depende de la primera reacción del lector implícito, que es de duda e incertidumbre.

Por este motivo presenta una disyuntiva a escoger una u otra y se instaura una dicotomía entre la ilusión y la realidad regida por leyes conocidas. Desde esta perspectiva solo hay dos soluciones posibles, pero cuando se selecciona una el género deja de existir o se convierte en otro. No se aclara por qué sólo hay dos opciones y esto ocurre porque la realidad se plantea como un ente cognoscible que sólo admite dos vías de transgresión: o bien el sujeto se equivoca, o bien el mundo se equivoca (es maravilloso).

A pesar, de que Todorov cita a Pierre Mabilie, quien afirma que el objetivo real del viaje maravilloso es la más total exploración de la realidad universal, no lo entiende de igual manera y aunque identifica lo fantástico con la producción de un efecto especial en el lector (miedo, horror o expectación) y de mostrar a lo fantástico como un género que sólo existe en la mente del lector mientras dura la vacilación. Todorov excluye al lector, por considerarlo extraliterario.

La distinción que hace este autor entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico se basa en parámetros temporales. Así, lo extraño pertenece al pasado, pues al final de la lectura encuentra explicación. Lo maravilloso pertenece al futuro,



porque está ligado a lo desconocido, lo cual supone que cuando llegue el futuro lo desconocido será cognoscible o de no ser así, será algo sin sentido.

Lo desconocido no es temporal porque en última instancia todo es cognoscible. Sí se acepta el planteamiento de que lo maravilloso es la más total exploración de la realidad universal ¿nos conformaríamos con apreciarlo desde la maravilla misma?

Si observamos que la distinción entre lo maravilloso y lo fantástico puede resultar borrosa experimentamos una clase de maravilla en lugar de vacilación y no tenderemos que optar por una de las dos soluciones posibles.

Todorov al situar lo fantástico en el presente de la lectura le confiere la calidad de efímero, ya que al final de la misma se puede explicar lo misterioso dejándolo en el pasado o bien nos maravillamos, proyectándolo hacia el futuro. Lo familiar y lo extraño, lo explicable y lo inexplicable pueden convivir en una concepción del mundo en que su ámbito más amplio es maravillosa.

Si partimos de la idea de que el sujeto no puede experimentar otra cosa que su interacción con el mundo y si las respuestas a las preguntas que se formula el sujeto sólo son reflejos provisionales de este. En un mundo así, lo extraño conserva su misterio, pues los sucesos extraños se resisten a una explicación definitiva y lo fantástico confluye con lo maravilloso, lo introduce en la realidad, desde lo sobrenatural, pero sin naturalizarlo: lo propuesto por Todorov basado en la dicotomía de seleccionar una u otra junto a su insistencia en una solución final pierde sentido.

La autora cuestiona otros planteamientos de Todorov en los que él separa el sujeto del otro y de la percepción de su objeto mostrando como pierde vigencia en

los textos narrados en primera persona, para lo cual usa como ejemplo el cuento *Axolotl* y *La noche boca arriba* de Cortázar debido a la amalgama entre lo que es percibido y el que percibe.

Refuta el lugar ambiguo que Todorov concede a lo fantástico entre lo poético y lo alegórico que se fundamenta en el principio racionalista y precisa que el mencionado estudioso no acepta la ambigüedad motivo por el que relega lo fantástico a la marginalidad y agrega que Todorov al mantenerse fiel a este principio, impide que éste integre y amplíe el concepto de realidad.

También rebate la propuesta de la desaparición de lo fantástico a partir del desarrollo del psicoanálisis ya que al relacionarlo con el inconsciente y relegarlo a ese nivel le resta significación y advierte que Todorov hace un análisis esmerado de la realidad y lo fantástico válido para la literatura del siglo XIX, pero descuida a sus contemporáneos.

Por otra parte, la autora analiza a Rosemary Jackson y afirma que a pesar de algunos aciertos de la misma acerca de que lo fantástico aún tiene vigencia, presenta una visión de lo fantástico como una fuerza nihilista. Señala la contradicción entre la propuesta del poder subversivo de la literatura fantástica que consiste en trastornar las reglas de la representación artística y del proceso literario de representación de la realidad, pero presenta la función subversiva de lo fantástico como orientada directamente contra la cultura.

Martha N. sostiene que Jackson substituye la dicotomía de Todorov entre la realidad cotidiana y lo sobrenatural por la oposición entre la cultura y el inconsciente, lo cual limita la noción de realidad, de la misma manera que Todorov,

orientándola al racionalismo y simplifica la noción de cultura identificándola con la ideología represora.

Nardorfly declara que la relación condicionada que mantiene el sujeto con todas las cosas supera la innecesaria dicotomía entre el sujeto y lo otro. Para evitar la división de la experiencia entre lo “real” e “irreal” y un intermedio impreciso, se puede afirmar que la realidad incluye niveles de experiencia diferentes. Desde esta perspectiva, el inconsciente y lo irracional no existen solamente como fuerzas antisociales, sino como unos modos de ser legítimos en la infinita variedad de posibilidades que la indeterminación del lenguaje evidencia.

Y agrega que Jaime Alazraki no niega la posibilidad de significación de lo fantástico sino que penetra en el problema del lenguaje investigando las posibilidades supra-rationales del discurso poético.

Alazraki en lugar de asociar la ausencia a la nada lo adjudica al problema de la comprensión. En su concepción de lo neofantástico la realidad visible es una ilusión y la visión y el reino de lo fantástico son más reales. Esta inversión no permite que lo fantástico resulte marginado como perversión, subversión, locura o sin sentido.

Alazraki no establece distinciones simplistas entre lo mimético, maravilloso y fantástico, sino que los asocia en un enfoque nuevo, que busca superar las estructuras de represión propias de la tradición aristotélica.

Desde el punto de vista de Martha Nardorfly, Todorov y Jakson ponen de relieve que los criterios estrictamente formales y sociales confinan lo fantástico a la condición de alteridad negativa, ya sea de la realidad o de la cultura cuya base es racionalista.

Lo fantástico ensancha los estrechos límites de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas. En palabras de Nardorfly El significado más preciso de “fantástico”, ya sea en contexto científico o artístico, será, “potencial”; un potencial susceptible de actualización en la práctica y en la expresión mientras no sea sometido a la costumbre racional de la exclusión. Si aceptamos esta perspectiva abierta de la realidad el significado de mimesis se amplía para incluir a lo fantástico.

Muchas obras literarias actuales han desvirtuado las referencias estructurales y lógicas entre lo mimético, lo fantástico y lo maravilloso, porque permiten que la indeterminación del lenguaje haga su aparición y entre en acción. Así muchas experiencias intelectuales o subjetivas consideradas como fantásticas pueden incluirse en una realidad susceptible de ser analizada cuya visión resulta enriquecida.

### **C) Lo neofantástico: Jaime Alazraki**

Jaime Alazraki (265-282) refuta las teorías fantásticas que postulan la idea de que los textos fantásticos son aquellos que producen un efecto de miedo o terror, pues existen otros relatos cuya lectura no producen estas emociones como los de Kafka, Borges o Cortázar, motivo por el que considera necesario establecer una comprensión de los propósitos del texto fantástico y reconocer los procedimientos utilizados por este tipo de narrativa que difieren de la usada en el siglo XIX.

Enfatiza la idea de insertar lo fantástico en un registro más amplio y más abierto que el predominante en la era de los mundos góticos y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, lobos humanos y los vampiros.

El autor compara estas ideas con las de Bioy Casares y Borges que se plasman en la *Antología de la Literatura Fantástica* seleccionada por ellos (Borges 6) en la cual aparecen textos considerados como fantásticos que se apartan de los evaluados como fantásticos en el siglo XIX para sugerir la semejanza con su propuesta.

Según Alazraki *La metamorfosis* de Kafka corresponde a una realidad maravillosa, pues en la realidad cotidiana existe otra realidad, que no es misteriosa o trascendente, ni teológica, sino profundamente oculta entre la cultura racionalista en la que abundan las maravillas, las equivocaciones y las tergiversaciones de acuerdo con Cortázar.

Lo fantástico a partir de Kafka ha girado en torno a un elemento fantástico, estos textos tienen otra visión otra intención y otras formas de funcionamiento que el autor denomina neofantástico y aclara que lo fantástico parte del mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración.

Alazraki afirma que los textos fantásticos no buscan quebrantar la realidad sino más bien pretenden percibirla más profundamente que lo propuesta por el racionalismo. Cita *La casa tomada* y el Perseguidor de Cortázar y obras de Borges como *La biblioteca de babel* para mostrar que el propósito de lo fantástico contemporáneo no es despertar el miedo sino la perplejidad o inquietud por lo extraordinario de las situaciones. En su mayoría estos textos son metáforas que

buscan manifestar indicios, fracturas de sinrazón. A este tipo de textos para distinguirlos de lo fantástico tradicional les da el nombre de neofantástico.

La mecánica del texto neofantástico es que desde las primeras frases de la narración se introduce al lector en el elemento fantástico, sin antecedentes, sin gradaciones y sin introducir una atmosfera específica para la irrupción del suceso fantástico, porque estos textos presentan realidades íntimas y profundas de los personajes que las enmascaran las cuales se insinúan a través de metáforas. En *Las armas secretas* de Cortázar, Michele proyecta su trauma de la violación en Pierre. En *Cartas de Mamá* del mismo autor, la aparición de Nico al final del cuento es una transferencia de la culpa de Laura y Luis.

El doctor David Roas (7-44) discute el planteamiento en el que Todorov afirma que lo fantástico sería desplazado por el Psicoanálisis, que ha explicado los temas considerados como tabú; además, existe en el siglo XX la supresión de la creencia en una realidad inmutable, lo cual eliminaría toda posibilidad de transgresión y por ende el efecto fantástico. El hombre “normal” ocuparía el lugar de lo fantástico y así lo fantástico deja de ser lo excepcional y se convierte en regla. El texto que fundamenta su reflexión es la novela *La metamorfosis* de Franz Kafka, en la cual el protagonista, Gregorio Samsa, se convierte en insecto, sin que ni él ni el lector experimenten ninguna sorpresa. No hay vacilación y por lo tanto los efectos de lo fantástico ya no tienen vigencia, porque el mundo representado en el texto es extraño y anormal como el fenómeno que ocurre aunque hay un fenómeno sobrenatural. El Dr. Roas declara que aunque en el mundo del texto se ha introducido un acontecimiento imposible éste deja de ser excepción para

convertirse en regla, y aunque no hay asombro en los personajes, eso no implica que los lectores no se sorprendan.

Este tratamiento de lo fantástico junto con los textos de Borges y Cortázar constituyen una nueva forma de desarrollo del género fantástico, que ha sido denominada por Jaime Alazraki como lo neofantástico, desde esta perspectiva se establece la diferencia entre lo fantástico tradicional y lo neofantástico ya que en éste último no existe la intención de provocar miedo en el receptor, más bien se crea la inquietud o perplejidad y que los escritores de este período usan metáforas que pretenden expresar aspectos irracionales que no son aceptadas por el sistema de la lógica cotidiana o científica, motivo por el cual el doctor Roas plantea que los conceptos de lo neofantástico se pueden asimilar a lo fantástico del siglo XIX ya que en ellos hay un rechazo de las normas que constituyen la realidad.

A partir de las reflexiones de Todorov y Alazraki acerca de los cambios de lo fantástico en la literatura contemporánea, el doctor Roas concluye que éste se incorpora a la visión postmoderna de la realidad en la que se concibe a ésta como incierta e indescifrable, a pesar de lo cual, en nuestro mundo objetivo, no es posible que un ser humano se transforme en insecto, ni que un hombre vomite conejitos y aunque las concepciones de realidad que compartimos con otros puedan ser falsas, esto no impide reconocer las diferencias entre lo normal y lo anormal, y por ende, se pone en vigencia de nuevo la concepción de lo fantástico como transgresor de lo real.

**D) Lo fantástico, ficción y verosimilitud: Javier Rodríguez Pequeño, Rosalba Campra**

El doctor Javier Rodríguez Pequeño (139) parte de la propuesta de que la literatura fantástica nace al mismo tiempo que la literatura, ya sea de transmisión oral o escrita. Afirma que lo fantástico literario exige la condición de la transgresión de las leyes del mundo real objetivo, así lo fantástico es una ficción determinada por la ruptura o transgresión.

El estudioso pone énfasis en la importancia que ofrece la teoría de los mundos posibles ya que ella permite identificar con claridad la separación entre literatura realista y literatura fantástica y además afirma que no se puede identificar a lo fantástico como género literario porque lo fantástico tiene la misma categoría que lo realista, esto es, que no son géneros literarios, aunque tienen un componente histórico importante.

La ampliación que el autor hace a la Teoría de los mundos posibles propuesta por el Doctor Tomás Albaladejo<sup>4</sup> es con relación al tipo III de modelo de mundo en el que Albaladejo, sitúa al texto fantástico y al cual le da la cualidad de no mimético y no verosímil, a lo que el Doctor Javier Rodríguez Pequeño agrega la posibilidad de que algunos de los textos fantásticos no miméticos, puedan ser verosímiles, pues desde su punto de vista, aunque el carácter de verosimilitud corresponde a los textos miméticos esta cualidad no es exclusiva de ellos, ya que lo verosímil no es sólo lo verdadero, sino aquello que tiene apariencia de verdad, por ende, puede

---

<sup>4</sup> Véase Tomás Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.



haber verosimilitud en ficciones no miméticas y cita como ejemplo la literatura de ciencia ficción y la literatura gótica. El autor propone agregar un nuevo tipo de modelo de mundo que sería el de lo ficcional no mimético verosímil.

Explica que algunos autores como Louis Vax, Roger Callois, Peter Penzoldt y H. P. Lovecraft supeditaban lo fantástico a las sensaciones de temor o terror que despierta en el lector la presencia de mundos o fuerzas insólitas. Lo cual deja fuera de la clasificación de fantástico a los textos que a pesar de transgredir las leyes del mundo objetivo no buscan producir miedo.

También, aclara que no todas las obras fantásticas de grandes escritores como Borges y Cortázar producen terror o miedo y que existen obras clasificadas como maravillosas que también, producen terror como algunos cuentos de Perrault. Y agrega que en lo maravilloso se produce una ruptura como por ejemplo en textos como *Peter Pan* de James M. Barrie.

Señala que el error de T. Todorov está en centrar lo fantástico en la comunicación y no en lo comunicado en dar preponderancia a un criterio pragmático y no a uno semántico, pues hace depender lo fantástico de la vacilación del lector.

El estudioso considera como criterio válido para lo fantástico la transgresión de las leyes del mundo considerado como real. Lo que determina lo fantástico no está fuera de éste, sino en su estructura referencial, que es la que en definitiva provoca la interpretación de ese mundo representado.

El narrador deja espacios vacíos con el fin de que el lector los llene, pero los ha seleccionado deliberadamente para que a partir de éstos pueda emerger lo fantástico, por eso lo fantástico depende de la manera como está presentado el

mundo ficcional y no de criterios externos a él, lo cual no quiere decir que no se deba confrontar con el mundo real, para identificar la transgresión al mismo.

Si la realidad es cambiante, por ende, sus reglas y su representación también lo son, asimismo, las categorías de realismo y fantástico son históricas.

En cuanto a su verosimilitud una de las funciones primordiales del narrador en el relato fantástico es convalidar el universo representado, su existencia y su verdad pues su naturaleza es inverosímil, de tal manera que el narrador tiene que esforzarse por mostrar su verosimilitud, ofreciendo al lector los elementos para que éste los acepte como verificables.

En el texto realista la verdad no necesita ser demostrada. La realidad de un suceso que ha tenido lugar es incuestionable, aunque éste sea imposible, no necesita demostraciones. En el texto fantástico, que es intrínsecamente débil con relación a la realidad representada, requiere probarla y probarse. El texto fantástico está sujeto a las leyes de la verosimilitud, más que cualquier otro.

Existen dos conceptos de verosimilitud: lo que coincide con la opinión pública y lo que esta de acuerdo con las leyes de su género. En ambos casos se trata de una convención, que depende de la época, la cultura y la retórica, de tal manera que no es inmutable. En los géneros la convención se deriva del *corpus* preexistente. No responde a la realidad extratextual sino a lo real de la ficción. Lo real de lo fantástico responde a ciertas reglas de verosimilitud, diferentes a las de un texto realista. En su lectura se prevé la aceptación del suceso fantástico. La ley del género es la infracción y, por lo tanto, ésta no debe someterse a la verosimilitud, sino a las condiciones generales de su realización. No es la transgresión la que requiere ser creíble sino todo lo que la rodea, que debe

responder al criterio de la realidad extratextual: lo fantástico se configura como una posibilidad de lo real. Aquí se evidencia particularmente lo que Barthes denomina “efecto de realidad”.

Por su parte Rosalba Campra (153-191) cita las ideas de Barthes quien propone que en los textos narrativos hay secuencias descriptivas que no tienen ninguna finalidad en el ámbito de la acción porque su única función es crear la ilusión de lo real, debido a que su objetivo es de carácter estético. En los análisis hechos por la autora estas descripciones remiten o fingen remitir, a la realidad referencial. (Borges genera el efecto de realidad remitiendo su texto a otros textos que algunas veces tienen existencia extratextual y otras son ficticios o mezclando ambos, pero introduciendo detalles de una precisión extrema). Este procedimiento también se nota en *El otro cielo* y en *Lejana* de Cortázar.

Se pueden identificar todos los fenómenos que permiten afirmar la referencialidad del texto: la datación precisa, la descripción exacta de objetos, personajes, espacios, etc., en otro nivel las huellas de oralidad del discurso, que implicando al destinatario en la experiencia del narrador, para presentar como indiscutible la realidad extratextual de lo narrado. Estos mecanismos permiten que la ilusoria realidad del texto se parezca a la del lector, cuyo resultado es la verosimilitud semántica.

En el nivel sintáctico también puede haber verosimilitud, que es descrita como una “naturalidad” convencional en la organización de los contenidos narrativos. Uno de los aspectos de la sintaxis narrativa codificado por la tradición es el de la motivación. La causalidad de los procesos puede ser tácita, en este sentido una acción se refiere a una regla general conocida por todos, que no requiere ser

explicada o puede ser explícita cuando la acción no se relaciona con una regla general conocida, por lo cual necesita que sus principios sean formulados. La estudiosa cita ejemplos de Genette y sus tres tipos de relatos:

- a) verosímil: Cuando la relación entre dos acciones es predecible sin necesidad de aclaraciones; la motivación es implícita.
- b) motivado: La motivación entre dos acciones no es predecible y se debe especificar su adecuación a un código particular, o general; la motivación es explícita.
- c) arbitrario: La motivación no es predecible, ni se propone al lector una explicación.

Para Genette, no hay diferencia entre a) y c); la valoración de verosímil o arbitrario es un hecho psicológico, social que es externo al texto y cambia históricamente. Lo verosímil es entonces aquello que está motivado. Ocurre con frecuencia que en los relatos fantásticos haya falta de motivación y cuando ésta es explicada, se trata de una motivación parcial y postergada.

La explicación detallada o una causalidad de los acontecimientos fantásticos, queda para la imaginación del lector. Aquí es válida la aclaración que hace el doctor Javier Rodríguez Pequeño con relación a que no se debe dejar la condición de lo fantástico en la imaginación del lector:

... lo que marca la pertenencia o no de un texto al género fantástico es la relación de su estructura de conjunto referencial con la realidad empírica ... Porque la labor interpretativa se realiza sobre algo, unos materiales y con unos materiales concretos e invariables

en su forma y contenido, pues en esa acción hermenéutica lo más importante no es la intención de lector, (tampoco del autor pero aquélla todavía en menor medida) sino el objeto de su lectura y de su interpretación: el texto poblado y organizado de una manera por el autor, pues fue él quien provocó, muchas veces de forma deliberada, la polisemia, la duda ( 138-140)

Desde nuestro punto de vista esta aclaración es muy importante porque de lo contrario volvemos a caer en la propuesta de Todorov, en la que se deja en manos del lector el reconocimiento de la categoría de lo fantástico.

En los relatos fantásticos que presentan motivación explícita, la transgresión es definida a nivel semántico. Mientras que en un texto que no aparezca la transgresión entre dos órdenes irreconciliables, con la ausencia de motivación se crean las condiciones de lo fantástico.

Cuando la transgresión del orden natural crea en el plano semántico el desorden de la inverosimilitud, éste es rápidamente restablecido mediante la ratificación del entorno, explicando la causalidad. Si la transgresión no se produce en el nivel semántico, el desorden es creado por la falta de causalidad que “desrealiza” lo real.

**E) Lo fantástico y el realismo Mágico: Javier Rodríguez Pequeño, Teodosio Fernández**

Desde la óptica del doctor Javier Rodríguez Pequeño (139) la realidad es cambiante al igual que las creencias y la ciencia. El concepto de lo real variará dependiendo del tiempo y el espacio, pues cada cultura establece sus propias certezas y coloca como ejemplo al Realismo mágico, que es una construcción estética que representa una realidad muy específica de una zona particular del mundo, con sus propias creencias.

Para el doctor David Roas ("Teorías de lo fantástico", 12) en el realismo maravilloso, que asimila al Realismo mágico, es una forma intermedia en la que se mezclan elementos de lo fantástico con los que constituyen lo maravilloso y es cuando en un ambiente cotidiano ocurren sucesos sobrenaturales que son asimilados como naturales y así conviven lo maravilloso y lo cotidiano sin problemas. Lo anterior se establece mediante la desnaturalización de lo cotidiano y la naturalización de lo sobrenatural que es presentado como verosímil en esa nueva realidad.

El Doctor Teodosio Fernández (282-297) reflexiona acerca de un texto de Anderson Imbert en el que éste propone que *Viaje a la semilla* es un texto fantástico y que en algunos cuentos de Borges se manifiesta el Realismo Mágico y aclara que a partir de la sorpresa ante esta propuesta se motivó al estudio de lo fantástico.

En *El viaje a la semilla* destaca el aspecto de un viaje en el tiempo que retrocede desde el presente hasta un pasado en el que la casa no había sido

construida. El protagonista regresa de la muerte y la vejez hasta el seno materno. Lo compara con los temas enumerados por Bioy Casares en el prólogo de la *Antología del Cuento Fantástico*<sup>5</sup> en el que se incluyen: fantasmas, tres deseos, las acciones que siguen en el infierno, los personajes soñados, las metamorfosis, las acciones paralelas que obran por analogía, la inmortalidad, las fantasías metafísicas, los cuentos y novelas de Kafka y los vampiros y castillos.

Desde la perspectiva del Doctor Fernández en *El viaje a la semilla* la explicación de los acontecimientos extraños aparece atribuida a la intervención de un ser o hecho considerado como sobrenatural: el tiempo se invierte debido al conjuro de un anciano negro, así el protagonista del texto el marqués de Capellanías retorna de la muerte y la vejez a su estado fetal. Mediante este ejemplo, refuta la propuesta de Todorov acerca de que el carácter fantástico de un texto radica en la opción de calificarlo como extraño o maravilloso, lo que lo hace depender de la vacilación del lector y afirma que un relato puede ofrecer dificultades para su explicación racional y que eso le otorga la condición de fantástico.

*Viaje a la semilla* presenta objetos y personajes que regresan a su inexistencia original, y eso es un suceso ajeno a las leyes de la naturaleza, para lo cual no se necesita el efecto fantástico de la vacilación o de la exigencia de elegir entre maravilloso o extraño.

Afirma que la solución o explicación del acontecimiento la encontramos en el texto o el contexto literario o puede no existir y concluye que si se tomase en

---

<sup>5</sup> Véase Borges et. al. *Antología del cuento fantástico*.

cuenta a Todorov, este relato quedaría considerado como texto fantástico-maravilloso o maravilloso puro, lo cual no agrega nada a la significación del mismo.

El Doctor Fernández rescata la posibilidad legítima de narrar portentos que se presenta en el artículo de Carpentier sobre lo “real maravilloso” y señala que éste tiene una relación directa con la literatura fantástica.

Acepta la relación entre lo real maravilloso y el realismo mágico de la narrativa latinoamericana y cita a Arturo Uslar Pietri, quien en 1948 denominó “Realismo Mágico” a una literatura que relacionó con “una condición peculiar” del mundo americano, irreductible a los modelos europeos, mientras que Carpentier usó el nombre de lo real maravilloso para el mismo caso y algo similar ocurrió con Miguel Ángel Asturias, quien designó como realismo mágico a sus aspiraciones de recrear la visión mítica de la realidad que desde su perspectiva era característica del pueblo guatemalteco y su tradición cultural indígena. Relaciona esta idea con las afirmaciones de Gabriel García Márquez y Manuel Scorza acerca de que ellos presentan la realidad que conocen, pues desde la óptica del doctor Teodosio Fernández, estos escritores han contado las historias más extraordinarias. Además, señala que la literatura fantástica depende del concepto de realidad y marca la relevancia de la íntima relación que existe entre lo considerado como real y su expresión literaria, específicamente con el “realismo mágico”.

El doctor Fernández afirma que lo real maravilloso americano y el realismo mágico son una consecuencia de las propuestas vanguardistas de los años veinte y de la idea de América que éstos desarrollaron. El Surrealismo con la búsqueda de lo irracional, el sueño y el subconsciente influyó en Carpentier, quien extrajo de éste la posibilidad de introducir la magia y la fe en realidades superiores, lo que se



usó en la literatura y se transformó permitiendo que la distancia entre la historia y el mito desaparecieran.

Por su parte, Miguel Ángel Asturias incluyó en su obra innumerables prodigios, con una clara tendencia primitivista que no era tan necesaria, la cual fue cediendo ante la visión maravillada de la historia y la realidad de América cuya culminación se presenta en *Cien años de Soledad*, que fusiona la fantasía de raíz mítica con lo popular no intelectualizado. La transformación de lo cotidiano en inverosímil –con frecuencia por medio de su exageración– y la utilización de relatos de carácter legendario, encuentran expresión eficaz por medio de una narración de sucesos increíbles conectada con el relato oral y con la imaginación infantil. Forma de narrar que no permite los límites racionales.

El realismo mágico es la manifestación de una cultura próxima a sus orígenes en la que se conservan vivos los mitos y leyendas que revivió la novela, género que estaba en decadencia.

El realismo mágico se constituye como respuesta literaria a una concepción del mundo por parte de América y en este contexto debe comprenderse su relación con la literatura fantástica. Esta visión responde al conocimiento de que existen otras formas de pensamiento diferentes a las regidas por la lógica o la razón que imperan en el mundo europeo o norteamericano, pues las mismas están ligadas a lo mágico, lo prodigioso o lo sobrenatural y conviven con una realidad que no necesita declararse racional.

En este otro orden con otra lógica: el tiempo puede retroceder por obra de un conjuro y un hombre se puede convertir en animal y una doncella ascender al cielo envuelta en sábanas. En el mundo americano lo extraordinario es cotidiano, así la

literatura del realismo mágico es testimonio realista de esta cosmovisión. De tal manera que la literatura fantástica dejaría de existir.

Coincidimos con el autor cuando plantea que lo maravilloso de los cuentos de hadas y lo maravilloso cristiano con sus leyes y convenciones reconocidas, se sitúan más allá de los límites de la realidad que entendemos como nuestra y no deja de relacionarse con lo sobrenatural, pues se puede creer, pero no razonar lo que es comparable a la realidad presentada en el realismo mágico, pues en la imaginación derivada de mitos y leyendas se veía la manifestación de lo desconocido “verdades secretas, simbólicas, clave del misterio de la vida” y elementos esenciales del espíritu colectivo.

Según el Doctor Fernández existe la posibilidad de que el realismo mágico mantenga una relación problemática con la literatura de “lo posible” y esto la acercaría a lo fantástico. El autor postula que lo fantástico habla de las zonas confusas e inciertas que están más allá de lo familiar y lo conocido. El movimiento de esas fronteras no implica su desaparición: los avances científicos no agotan los misterios, el desarrollo de la teología no invalidó lo insólito de los milagros, ni el psicoanálisis ha puesto fin al horror de las pesadillas. La literatura fantástica del siglo XIX presentó dominios que la razón y la ciencia de la época no lograban explicar.

El autor concluye que la aparición de lo fantástico no necesita basarse en la introducción de elementos extraños que alteren un mundo ordenado por las leyes rigurosas de la razón y de la ciencia. Es suficiente con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiar o con la sospecha de

que un orden secreto o un desorden puede poner en peligro la estabilidad precaria de nuestra visión del mundo para que se produzca lo fantástico.

#### **F) Disposición y niveles de lo fantástico: Rosalba Campra**

Rosalba Campra (1933-1991) discute la delimitación de lo fantástico hecha por Todorov, al limitarlo a la vacilación y a la semántica de la sexualidad transgresiva pues desde su punto de vista los ejemplos citados en su análisis evidencian que lo fantástico no ha desaparecido más bien se ha desplazado al continente americano y concluye confirmando que lo fantástico no es sólo una percepción del mundo representado, sino también de escritura, motivo por el que la definición del mismo se puede hacer históricamente, según diferentes niveles y uno de ellos es el verbal.

Según Campra lo fantástico tiene la función de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen dentro y fuera del hombre, de crear una incertidumbre en toda la realidad.

Lo fantástico ha sido definido como aquello que no tiene realidad. Mientras que lo real posee autonomía y aparece como indiscutible, sin necesidad de demostración, lo fantástico es propuesto en negativo con relación a lo que se considera como real.

El problema de estas categorías se hace mayor cuando se transportan a la ficción: la literatura puede proponer una representación “fantástica” del mundo como una “realista”. La literatura es un mundo imaginario y no está definida por las categorías antes mencionadas, sino que las mismas describen su mayor o menor adecuación al mundo extratextual. Es necesario tomar en cuenta que esta relación

no se establece entre el texto y lo real, sino entre una concepción de lo real y una concepción de la literatura. También es preciso tomar en cuenta que los conceptos antes mencionados están supeditados al desarrollo histórico, motivo por el cual no se puede establecer sólo una vez para todas las latitudes y todas las épocas.

Las categorías “fantástico” o “realista” crean una serie de interrogantes porque no se sabe bajo que niveles se están describiendo las mismas o cuál es la perspectiva que sirve de base a esta distinción.

Estas categorías se introducen a partir del siglo XIX, pero se usan para calificar textos anteriores a su desarrollo con grados de legitimidad discutibles, pues los parámetros de evaluación usados no son tan evidentes. Podría caber la posibilidad de que se basen en su mayor cercanía con la realidad cotidiana.

Hay una ambigüedad y reductividad en los términos porque éstos pretenden describir al mismo tiempo un objeto y la relación de éste con otra cosa, sin aclarar en virtud de que convención se elaboran. El texto es considerado sólo como “realidad reproducida” y no como espacio de producción. El problema radica en encontrar un significado menos ambiguo para estas categorías que se refiera a lo real representado y no a su adecuación a la experiencia del lector con la realidad.

Lo anterior no niega que el texto se relacione con el mundo del lector, pero se debe buscar una definición de las categorías que no esté apoyada en concepciones individuales sobre lo que existe o no, porque de esta manera se reducen las posibilidades de lectura de este tipo de ficciones.

En la mayoría de los casos para definir un texto como fantástico o realista se ha tomado en cuenta la definición que de lo real tiene el lector. Aunque el protagonista tenga aspectos extraordinarios y sus empresas también tengan un

poco de ello, pero sean posibles para el contexto real del lector como ocurre en la novela de aventuras. Si por el contrario la realidad representada no coincide en algunos o en todos sus aspectos con la experiencia extratextual, la realidad textual se concibe como mitología, leyenda, cuento, etc.

En este último caso la concepción del texto entra en el ámbito de lo fantástico y crea problemas de análisis y sistematización. A partir de las propuestas de Todorov se ha ido avanzando del análisis semántico propuesto por él hacia otros niveles como el sintáctico, tomando en cuenta los modos de representación presentes en el texto.

#### **a) Sistematización del nivel semántico**

El problema fundamental para muchos estudiosos es la sistematización de lo fantástico con la propuesta de individualizar los temas fantásticos y la función que estos tienen en la definición de un texto reconocido como tal. Callois, Vax y otros autores sugirieron una clasificación que para Todorov resultaba falta de homogeneidad.

Este último propone la agrupación de los temas fantásticos en dos vertientes: Los temas del yo y los temas del tú. En el primero se pueden integrar las metamorfosis, los seres sobrenaturales, el pandeterminismo y sus derivados, la pansignificación; la identificación entre sujeto y objeto, la transformación del tiempo y del espacio. Dichos temas aluden a la abolición del límite entre espíritu y materia y corresponden a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo.

Los temas del tú se vinculan con la sexualidad en sus formas extremas: el deseo frenético, provocado por un ser diabólico, el incesto, la homosexualidad, el amor entre tres o más, el sadismo, la necrofilia, etc. Estos temas indican la relación del hombre con su propio deseo y con el inconsciente. Después de esta sistematización temática, Todorov, afirma que con el psicoanálisis pierden razón de ser los textos fantásticos, pues desaparece la función de burlar la censura.

Rosalba Campra afirma que Ana María Barrenechea critica la propuesta de Todorov, pues estas categorías no son exclusivas de la literatura fantástica y plantea dos nuevos tipos de clasificación a nivel semántico: Un nivel semántico de los componentes del texto entre los cuales sobresale la existencia de otros mundos: divinidad, poderes maléficos, y benéficos, la muerte y los muertos, otros planetas, etc. Y Por otra parte, las relaciones entre elementos de la vida cotidiana, que rompen el orden considerado natural en el tiempo, en el espacio, en la identidad, etc.

Una segunda categoría la aporta la semántica global del texto de la cual se desprenden dos subgrupos: las obras en las que la existencia de otros mundos paralelos al natural no ponen en duda la existencia del primero sino que tienden a destruirlo; y aquellas en que se postula la realidad de lo que se consideraba imaginario y viceversa, cuya consecuencia sería la duda de la existencia del propio mundo.

Dicha propuesta ofrece un elemento válido para el análisis de los textos fantásticos, en lo que se refiere a la semántica global del texto, pero no hay claridad acerca de las categorías que sirven de base para dividir el nivel semántico de los componentes del texto.

Para Campra el mérito de Barrenechea es el de explicar el concepto de “choque” con el orden natural que es implícito en el universo fantástico. En la narrativa siempre hay dos órdenes en conflicto en el que uno triunfa sobre el otro, pero en la mayor parte de los textos la barrera que los separa es franqueable, ya que puede ser: social, moral o ideológica; en las ficciones fantásticas el choque es entre dos órdenes irreconciliables. Esta intercepción de los órdenes es una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado es el escándalo. Lo fantástico propone un escándalo racional, en la medida en que no se substituye un orden por otro, sino que se produce una superposición de la cual se deriva la función de aniquilación de las certezas del lector.

Esta es la causa por la que Rosalba Campra no está de acuerdo con Todorov acerca de que la desaparición de los temas de la sexualidad en la literatura fantástica implica la desaparición de la misma. Temas como necrofilia, sadismo, incesto se han relacionado con lo fantástico durante un determinado período histórico, pero con el cambio de costumbres ya no forman parte del universo de lo fantástico. Mientras los temas que Todorov denomina del yo, representan un choque con el mundo dado.

La noción de límite infranqueable para los humanos es preliminar a lo fantástico. Después de establecer las fronteras de la realidad, lo fantástico actúa para transgredirlas. Así en el mundo representado, la narración fantástica no toma en cuenta que éste no corresponde al orden natural pues los muertos no pertenecen al mundo de los vivos, los sueños corresponden a la mente, al igual que el recuerdo, pero todos éstos pueden irrumpir en la cotidianidad del

protagonista para desquiciarlo o destruirlo. Es necesario recalcar que aquí no se toma en cuenta la realidad extratextual, sino la representada.

Rosalba Campa afirma que la transgresión se manifiesta en dos ejes opositivos cuya combinación de acuerdo a su grado de complejidad permite dar cuenta de la constelación de motivos que constituyen el nivel semántico del texto y define su propuesta como una catalogación operativa fundada en distinciones ofrecidas por el texto en cuanto a su organización del material lingüístico.

## **b) Categorías de análisis temático**

### **1) Categorías sustantivas**

Remiten a la situación enunciativa establecen oposiciones en el eje de la **identidad, tiempo** y espacio (yo/otro; aquí/allá; ahora/ antes/después). Lo fantástico implica la superación y la mezcla de éstos órdenes.

**Identidad:** el yo se desdobla y deriva en la anulación de la identidad.

**Tiempo** presente, pasado y futuro se vuelven una sola cosa.

**Espacio** se borra como distancia. **Tiempo, espacio e identidades** diferentes se superponen en un enmarañado juego sin solución o con soluciones catastróficas. Este es el eje predominante en la literatura fantástica actual en el que hay **desdoblamientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales**. (Cuentos de Cortázar: *Axolotl*: hombre convertido en pez; *Lejana*: mujer prisionera en cuerpo de mendiga y viceversa. *Las armas secretas*: el yo es usurpado por el de un soldado alemán) En todos estos casos, el protagonista es víctima de algo fuera de él mismo, que no puede controlar



Desdoblamiento y abolición del porvenir: *Aura* de Carlos Fuentes. Aquí éstos son causados por un poder mágico.

Juegos del tiempo: *La noche boca arriba* de Cortázar texto en el que se superpone sueño y realidad, el pasado precolombino se vuelve presente y en *El otro cielo* del mismo autor el protagonista camina por Buenos Aires en 1940 y se encuentra en 1870 en París, aquí se borran las fronteras espacio-temporales.

Transgresión espacial en *Tlön Uqbar Orbis Tertius* de Borges. (Objetos de Tlön invaden la tierra, que se convierte en Tlön).

En el plano semántico la autora propone una estructuración del cuento fantástico definiendo una esfera A independiente de una esfera B y sin puntos de contacto entre ellas (el sueño y la vigilia, a estatua y el hombre, el fantasma y el viviente, etc.) Con motivación o sin ella se produce una superposición que lleva de A y B a coincidir total o parcialmente en un momento dado o de forma definitiva. Estas posibilidades abren un universo de significaciones que varía según el autor y la época, pero que destruye las certezas.

## 2) Categorías predicativas

Definidas como las oposiciones con las que pueden calificarse los ejes de las categorías sustantivas.

**Concreto:** sujeto a leyes de temporalidad y espacialidad, posee volumen, peso y ocupa un lugar en el espacio. Su existencia está probada por la experiencia colectiva.

**Abstracto:** escapa a estas reglas y responde a un código individual o de grupo y carece de materialidad. Este eje aparecen diversificados: la imaginación y

el recuerdo como proyecciones mentales voluntarias; la alucinación y el sueño como involuntarias (*La noche boca-arriba* de Julio Cortázar, superposición de realidad y sueño).

**Animado:** lo que está dotado de movimiento, voluntad, tendencia de vida en cualquier forma. (Vida/muerte) (Cuento Mujica Láinez, *La galera*: el fantasma toma lugar de la mujer desmayada).

**Inanimado:** inerte. (*Chac Mool* de Carlos Fuentes: inanimado que se anima)

### **c) La instancia narrativa en lo fantástico**

La superposición de órdenes irreconciliables vivida por un personaje y narrada por él mismo o por otro es un desfase en relación a lo considerado como real y se propone como un problema de percepción. La metamorfosis de personajes como en *Aura* y el *Axolotl*, la eliminación de una ruptura entre pasado y presente y entre espacios diversos forman el objeto de percepción de un protagonista o de un testigo del suceso fantástico, que lo declara como verdad. Se puede afirmar que toda la organización del nivel semántico está hecha en función de la experiencia que dicho personaje tiene sobre los hechos. Es cuando surge la duda acerca de la efectividad de la transgresión.

El problema planteado es entre la realidad percibida y la de los sentidos. En la literatura fantástica el desfase entre la percepción y la realidad se crea a partir de parámetros vivenciales, todo está en la experiencia y todo es presentado como verdad, pero las verdades son discrepantes. De esta forma pueden existir muchas

descripciones de la realidad: por parte del protagonista o testigo, por parte del narrador, por parte del destinatario (como presencia explícita o implícita dentro del texto) y pueden resultar muchas combinaciones posibles de acuerdo a como el suceso fantástico sea percibido por cada uno de ellos.

Desde la perspectiva de Rosalba Campra no todas las posibilidades se han realizado, pues algunas permanecen inexploradas y otras no presentan contradicción no tienen importancia para la descripción de un suceso fantástico. La autora describe las posibilidades de combinación así:

1. *Coinciden personaje y narrador en la afirmación del acontecimiento fantástico.*

En un mundo que reconoce la existencia de órdenes inconciliables, el narrador propone como naturales las aventuras fantásticas de los personajes. El “realismo mágico”.

2. *Coinciden personaje y destinatario.* Ambos reconocen la existencia de transgresión, que es negada por el narrador, como defensor del orden habitual.

3. *Sólo el personaje afirma el acontecimiento fantástico.* El desfase que se crea en este caso permite que la afirmación del personaje se defina como locura o alucinación. Es la más problemática y abierta a la duda.

4. *Coinciden narrador y destinatarios.* El personaje se mueve impasible en un mundo de prodigios sin reconocer su existencia.

5. *Sólo el narrador afirma el acontecimiento fantástico.* El mundo narrado, según la definición del narrador, sigue las leyes que contradicen el orden lógico. En tanto, que para el protagonista y el destinatario, estas leyes, siguen siendo respetadas. En esta perspectiva, si el mundo parece fantástico es por el

desconocimiento del narrador y por lo tanto, los mecanismos del extrañamiento crean lo fantástico.

6. *Sólo el destinatario afirma el acontecimiento fantástico*. Esta posibilidad no es realizable porque se basa en alguien que no participa directamente en los acontecimientos.

Las coincidencias y divergencias en la percepción del suceso fantástico, que cada texto manifiesta, favorecen el análisis de las posibles relaciones entre lo real del texto y la realidad extratextual como experiencias combinadas, pues al menos una de las visiones planteadas refleja la experiencia del lector.

Otro aspecto que aporta datos significativos para el análisis de la descripción de la realidad en el texto fantástico, es la posibilidad de identificación que tiene el protagonista o los testigos de los acontecimientos con el narrador de éstos. En esta perspectiva, la estudiosa considera dos posibilidades: que el narrador diga “yo”, esto es que se presente como persona, o que aparezca como una función narrativa, lo que significa que carece de naturaleza personal.

En el caso de que el narrador se identifique con el pronombre “yo” está al mismo nivel de existencia y de conocimiento que los personajes y el lector y es susceptible de error, su percepción de lo real es parcial y poco creíble y puede estar distorsionada. La realidad de la transgresión podría ser una proyección de su mente. (*Axolotl* y *El otro cielo*).

“La tercera persona” es convencionalmente neutra su discurso no corresponde al de un personaje, sino al de la función narrativa, es concebida como el vehículo que permite la comunicación de los sucesos. En este caso es más

creíble y no da lugar a dudas, ya que está fuera de los acontecimientos (*Lejana*) en el momento de la sustitución de personalidades.

Existe la posibilidad de que una función narradora no se pronuncie sobre la realidad de los acontecimientos o no los comunique en su totalidad, pero esto también, puede suceder en una narración personalizada. Por esto es necesario analizar el punto de vista del narrador que en el relato fantástico aparece reiteradamente reducido, ya sea por la coincidencia del narrador protagonista o por otra razón estructural. También, pueden darse formas contaminadas en que la función narradora posteriormente resulte ser parte de lo narrado, creando en consecuencia una incertidumbre generalizada. (Agatha Christie: *El asesinato de Roger Ackroyd*, Jorge Luis Borges: *El hombre de la esquina rosada*).

Cuando no hay posicionamiento por parte del narrador, la garantía de verdad se delega en un testimonio que no está en el nivel narrativo sino que aparece en el mundo representado, personajes que por sus actos, su discurso o su propia existencia, demuestran que la transgresión se ha realizado. La verdad de los sucesos fantásticos es aquí un efecto de lo narrado. (Cortázar: *Las armas secretas*, *La isla a mediodía*).

#### **d) Sintaxis del relato fantástico**

El análisis del relato fantástico plantea problemas de varios niveles, a nivel semántico aunque se identifiquen los motivos (vampiros, fantasmas, etc.) la dificultad está en sistematizar dichos motivos en el nivel sintáctico la complejidad se genera en la primera operación, la delimitación del objeto.

Es necesario tomar en cuenta un aspecto señalado por Todorov que es la imposibilidad de hacer una lectura discontinua del texto fantástico. Pues este género requiere del proceso memorístico, porque su estructura desarrolla un final que revela la dirección y el sentido de los elementos que llevan a él. Debido a esto, el análisis del relato fantástico se facilita si se hace a partir de la lectura lineal.

La transgresión que se da en el plano semántico es resultado de una acción. De lo anterior se deriva que la estructuración más sencilla del relato fantástico se presente con la siguiente articulación: definición explícita o implícita de dos órdenes irreconciliables (situación de equilibrio); transgresión de los límites (situación de ruptura) y como conclusión reintegración del equilibrio ni necesario ni completo. Esta es la diferencia más relevante en el plano sintáctico del texto fantástico comparado con otros tipos de textos.

Al situarse en un alto grado de abstracción este tipo de análisis excluye todas las referencias a datos semánticos, los cuales pueden recuperarse en un grado inferior de abstracción en la fábula. Todorov propone el desarrollo del relato fantástico como una línea ascendente, en la cual el punto culminante es la aparición del fantasma (ésta sería la manifestación de la transgresión, pero también señala la imposibilidad de establecer un sistema que defina el relato fantástico. En muchos textos el dato perturbador se manifiesta al principio, o la gradación no existe).

Rosalba Campra afirma que para el estudio de lo fantástico resulta más adecuado el análisis fábula/trama propuesto por Tomashevski. La narración fantástica muestra un desfase entre estos dos aspectos que radica en la inversión

temporal, de tal forma que el suceso desencadenante de la acción es revelado al final. (*Aura*).

Este tipo de construcción es compartido con la novela policíaca (para la cual es definitorio) y en alguna medida con la novela tradicional de capa y espada, en la cual un reconocimiento final revela la verdadera identidad del protagonista. Pero en el texto fantástico en la secuencia final no se descubren los hechos, sino la naturaleza de éstos y no se da una explicación detallada como ocurre en la novela policíaca, sino que permite una aproximación.

La trama del relato fantástico generalmente realiza una larga preparación para llegar a un brevísimo desenlace. Según la autora lo que permitiría un análisis más claro del texto fantástico estaría en la confrontación entre los elementos del nivel sintáctico y los del semántico con el fin de establecer para un período histórico específico la posible continuidad entre determinados tipos de organización de los contenidos.

Tomando en cuenta las funciones del relato propuestas por Barthes para un texto narrativo en el que se identifican dos grandes grupos, cuyo primer grupo está conformado por las **funciones cardinales o núcleos del relato**, éstas son portadoras de acciones que están enlazadas rígidamente y determinan el cambio o no de la historia y las **catálisis** que dependen de éstas pues son acciones secundarias y en el segundo grupo **los indicios** que son estáticos y presentan dos tipos: **indicios en sentido estricto** presentan un carácter, un sentimiento, una atmosfera e **informaciones**, que sitúan el relato en el tiempo y el espacio, para convalidarlo.

Se puede notar que en el relato fantástico la funcionalidad de las secuencias se vuelve anormal. Al situar la falta de motivación como elemento constitutivo del texto fantástico, se hace evidente que el concepto de núcleo funcional se tambalea, aunque no pierde su carácter de momento clave de la narración, pero sin los nexos lógicos. Un ejemplo de ello está en *Las armas secretas*

Lo mismo sucede con las catálisis, cuya función de soporte de los núcleos pueden resolverse al final, como sustitución de éstos o bien asemejarse a un indicio. Las informaciones pueden tener la función de convalidar o de contraste con el suceso transgresivo o crear en el plano semántico, una atmósfera en concordancia con éste (castillos abandonados, casas viejas, y ruinas, que han sido consideradas como escenario propicio para lo fantástico. En algunos casos la falta de información tiene un papel estructural (*La noche boca arriba*, ni la ciudad ni las calles ni el protagonista tienen nombre).

Los indicios se vuelven proliferantes son una marca de la naturaleza fantástica de los sucesos y pueden superponerse a cualquier otro tipo de función. Una descripción, una acción, una palabra todo se vuelve indicio. Éstos no se resuelven en si mismos, no se limitan a presentar un carácter, una atmósfera, etc. sino que remiten a algo más allá. Por este motivo se hace necesaria una relectura para comprender el valor específico que desempeñan funciones que parecían irrelevantes y vuelven insignificantes a las que debían tener mayor importancia. La capacidad que adquieren los indicios actúa de tal forma que aunque no sea revelado el sentido último del indicio, al final de todas formas debe manifestarse su naturaleza. (*Aura*: Felipe Montero. Antes de entrar en la casa da una última mirada,



**indicio** de su encierro. Ve un jardín con gatos quemándose **indicio** de anulación temporal).

Rosalba Campa declara que en este nivel se observa una determinación *a posteriori* de la funcionalidad de las secuencias que se colocan en un orden jerárquico con respecto a la totalidad. La autora cita una frase de Genette, para explicar su idea: los efectos determinan las causas. Lo anterior permite reconocer la razón por la que lo fantástico se desarrolla de manera privilegiada en el relato, pues no es sólo un problema de acumulación de la tensión, sino que también se deben tomar en cuenta la máxima funcionalidad de sus componentes.

Lo fantástico se caracteriza por una falta de finalidad, desfase temporal entre fábula y trama, desplazamiento del nivel de funcionalidad de las acciones y en lo sintáctico aparece como una falla o transgresión en el sentido de la dinámica convencional de la narración.

#### **e)El discurso fantástico**

Mientras que en los niveles semántico y sintáctico se pueden individualizar algunos procedimientos generales que son constantes en el tiempo aunque con sus variantes, en lo relacionado con el discurso, los problemas sólo pueden aludirse, ya que éstos requieren un estudio más profundo, debido a sus variantes históricas. A pesar de ello se pueden señalar algunos aspectos específicamente en la literatura hispanoamericana contemporánea que caracterizan el discurso fantástico.

Uno de ellos es el uso recurrente de ciertos elementos retóricos como la adjetivación fuertemente connotada. Un caso límite es cuando los adjetivos indican

explícitamente la naturaleza fantástica de los sucesos, imponiendo una sola dirección de la lectura (Bioy Casares *El sueño de los héroes*: misterioso, mágico, inexplicable, fantástico, prodigioso, terrible). En otros casos la adjetivación es muy sutil y crea mediante juegos de no pertinencia, o aparente impropiedad, una difusa extrañeza. (Borges: para quien la noche es “unánime”, los árboles “incesantes” y el sueño un desierto “viscoso”).

Una función esencial tiene la polisemia, que remite a un desciframiento doble de una palabra. Pero éste no es inmediato en el texto fantástico, como ocurre en la poesía, sino que se deriva de la temporalidad de la lectura: los sentidos latentes para el lenguaje, aquí terminan detonando y desempeñan un papel en el desarrollo de la acción. (Una palabra usada en una determinada acepción encubre a otra que se revela posteriormente como la fundamental; o bien el valor metafórico cede el paso al literal, etc.).

En esta perspectiva hay una difusión de sentido, que después de aceptada la estrategia de lectura que demanda el texto fantástico se transmite a las palabras y las estructuras del discurso. Cada significante contiene de manera implícita significados inquietantes. El texto se hace difusamente significativo en diferentes grados, desviando la presunta transparencia comunicativa de la lengua.

Estos elementos actúan en el nivel del discurso. Se produce un salto de calidad cuando los elementos del nivel del discurso desarrollan una acción en el nivel semántico, en el límite extremo, una acción de la palabra sobre la realidad representada un ejemplo es *Lejana*. Alina Reyes y su obsesión por los juegos de palabras encuentra el anagrama de su nombre: Es la reina y... abre la posibilidad de otras identidades.

Según Campra en los relatos de Borges encontramos los mejores ejemplos de juegos de convalidación del universo ficcional y en los de Cortázar un gran repertorio de procedimientos de interacción entre discurso y contenido. La ambigüedad por la que una palabra puede designar más de un referente está en la base de los pasajes espacio-temporales de *Todos los juegos el fuego* en el que dos historias una en el siglo XIX y otra en el imperio romano, se cruzan sin lazos aparentes entre ellas. Un ejemplo de metáfora reducida a su significación literal se da en *Continuidad de los parques*. Al final el lector es absorbido en el mundo de la novela.

La metáfora puede ser menos explícita y se reconoce en un desciframiento posterior y en lugar de producir la acción se refiere a la totalidad del relato. *En Las armas secretas* (imagen de una puerta que se abre y se cierra al pasado). Cada oscilación de la puerta significa la apertura o el cierre del umbral espacio-temporal a través del cual se insinúa o desaparece de la memoria de Pierre la identidad del soldado alemán.

Lo anterior evidencia que el texto fantástico no tiene palabras inocentes: en los significantes se teje una telaraña o una red de significados en los que el protagonista termina cayendo. Así se crea un múltiple y cambiante juego de superposiciones en las que la causalidad de un nivel sólo se puede hallar en otro. Se podría afirmar que en el nivel del discurso al igual que lo ya señalado en el semántico se pueden delimitar dos esferas A: la palabra, nivel del discurso y B: lo real representado nivel semántico, que son presentadas como independientes y que terminan por revelar su propia continuidad. Lo fantástico actual se genera

como resultado de niveles esencialmente formales a diferencia de lo fantástico del siglo XIX, que es esencialmente semántico.

#### **f) La transgresión como isotopía**

La autora declara después de estos análisis en los que se supone una perspectiva histórica del concepto fantástico, surge el interrogante acerca de si es posible identificar un tema fantástico, una sintaxis fantástica, un discurso fantástico que permita determinar la pertenencia de un texto a este género o si la determina la acción combinada de estos elementos, y en que forma y medida.

Es probable que no se pueda establecer una respuesta válida para cualquier manifestación histórica de lo fantástico, pero lo que sí es posible afirmar es que lo fantástico se desarrolla a partir de la transgresión, ya sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes considerados incommunicables; a nivel sintáctico como desfase o carencia de funciones o a nivel verbal como negación de la transparencia del lenguaje. Oposición y transgresión no actúan solo en el contenido, se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros tantos modos de la transgresión. Por consiguiente, la transgresión aparece como la isotopía que atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico.

La autora discute lo planteado por Greimas que considera la isotopía sólo perteneciente al nivel semántico y lo define como la identificación de la coherencia semántica del mensaje del texto, aquello que lo propone como una unicidad de significación (o en el caso de copresencia de más de una isotopía, como la

posibilidad de dos o más lecturas contemporáneas igualmente legítimas, como sucede en el discurso poético.

Rosalba Campra afirma que la isotopía no es un *a priori*, sino que se constituye a través de la lectura del texto; por lo tanto, la descodificación no puede producirse como resultado sólo del nivel semántico. Ya que los elementos proporcionados por los demás niveles repercuten en el nivel semántico.

Desde esta perspectiva el concepto de “categoría redundante” de Greimas se puede ampliar más allá del nivel semántico, de manera que se determine la isotopía también como eje generador de significación única que se manifiesta mediante las características específicas de cada nivel del texto durante el proceso de interacción de dichos niveles. La idea es que para el caso de lo fantástico, si la transgresión corresponde al nivel sintáctico o al verbal, ésta tenga la misma legitimidad en cuanto a la constitución de estas narraciones que la transgresión presentada en el nivel semántico.

#### **G) Otra perspectiva de lo fantástico: Omar Alfredo Nieto**

Hemos revisado otra propuesta que desde nuestra perspectiva además de innovadora permite aclarar la idea de lo fantástico en general, motivo por el que decidimos tomarla en cuenta, e insertar algunos de sus aspectos en nuestra caracterización de los modelos comparativos de cada una de las variantes del fenómeno fantástico es la que hace Omar Alfredo Nieto en su tesis titulada *Del fantástico clásico al posmoderno*<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Véase Omar Alfredo Nieto, “*Del fantástico Clásico al Posmoderno*”, Tesis., Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

El estudioso basándose en los planteamientos de Antón de Risco<sup>7</sup>, Mery Erdhal Jordan<sup>8</sup> y Rosalba Campra en lo relacionado con el aspecto literario; en lo que corresponde a las concepciones filosóficas toma a Ludwig Wittgenstein (cvt en Nieto 172) y plantea que lo fantástico es una estrategia para crear un efecto específico que se constituye como un sistema y no se puede caracterizar como un género. Afirma que los escritores de lo fantástico tienen una conciencia de esta forma de construcción estética.

El autor rechaza la propuesta de Todorov y señala tres errores de la misma:

1. Considerar que lo fantástico desaparecería con la llegada del Psicoanálisis.
2. Supeditar la existencia de lo fantástico a la vacilación del lector.
3. Suponer que su modelo de análisis se aplica a todos los textos.

Según Nieto lo fantástico posee unas reglas de composición que le permiten distinguirse de cualquier otra producción artística. Afirma que lo fantástico no tiene una sola forma de tratamiento sino varias y éstas generan paradigmas dentro del sistema de lo fantástico que pueden variar de acuerdo a las concepciones del lenguaje y declara que está de acuerdo con Mary Erdhal Jordan quien plantea que existe una gran diferencia entre las concepciones del lenguaje en cada época porque unas parten de la idea del lenguaje como vehículo y otras lo conciben como creador de mundos posibles, estas variaciones se derivan del cambio en las ideas filosóficas y científicas por lo cual, aunque exista un sistema para lo fantástico éste no puede ser el mismo en todas las épocas.

---

<sup>7</sup> Véase Antón Del Risco, *El relato fantástico historia y sistema*, Salamanca, Colegio de España, 1998.

<sup>8</sup> Véase Mery Erdhal Jordan, *La narrativa de lo fantástico y evolución del género en relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuet/Iberoamericana, 1998.

Para confirmar lo anterior Omar A. Nieto toma la propuesta de Ludwig Wittgenstein quien afirma que el lenguaje no es sólo un material que sirve para acercarse o conocer al mundo sino un ente vivo que puede crear otros mundos debido a su carga altamente semiótica y proteica.

Nieto identifica tres paradigmas de lo fantástico, entendiendo como paradigma un modelo a seguir que es usado por la comunidad de practicantes o usuarios que no necesariamente reemplaza a otro.

#### **a) El paradigma clásico de lo fantástico**

Parte de la concepción de una verdad única. En este paradigma lo extraño invade a lo cotidiano y es la manifestación de lo otro, así uno de los elementos de lo otro irrumpe en lo familiar transgrediendo el límite de separación, lo otro es identificado como lo sobrenatural y está fuera de lo humano como entidad externa, lo sobrenatural se manifiesta en un ser antropomórfico o etéreo y transgrede lo familiar cotidiano en un mundo regido por lo racional. Casi siempre se registra como vampiro, monstruo, sílfide, diablo, bruja, doble, muerte hombre-lobo, etc. Es la escenificación del mal representa la otredad que invade la tranquilidad familiar y supone un escándalo para la razón.

Existen dos órdenes contrapuestos el real y el sobrenatural. Lo sobrenatural surge para romper la estabilidad del mundo cuyas leyes parecían inmutables.

La ambigüedad es concebida como un elemento extraliterario o del referente. Se mezclan dos tipos de narración la mimética y la maravillosa ocasionando un choque epistemológico.

En este paradigma hay una isotopía sintáctica entendida como desfase o carencia de funciones narrativas, en primer lugar se contraponen dos órdenes el de lo real y el de lo sobrenatural y finalmente uno de ellos transgrede al otro en forma lineal.

El autor pone como ejemplo de este paradigma *El castillo de Otranto* de Horacio Walpole y *Drácula* de Bram Stoker

### **b) El paradigma de lo fantástico moderno**

Presenta varias posibilidades de verdad y establece una ruptura con el clásico.

Lo otro pasa de ser externo a interno y se centra en la transformación psicológica, emerge a lo cotidiano desde dentro del universo del protagonista o de alguno de los personajes y lo sobrenatural se naturaliza. Para naturalizar lo sobrenatural se usan las leyes de la imaginación onírica ya que se comprende el sueño como posibilidad de productividad textual, también, se emplean las estrategias textuales de lo maravilloso, por eso no hay sorpresa ante lo extraño al igual que en lo maravilloso.

Su verosimilitud es interna y depende de la lógica del mundo representado en el texto, de tal manera que crea su propio referente y no necesita confrontarse con la realidad extratextual.

Usa modelos miméticos para lograr la construcción de lo fantástico sin tener que recurrir a un choque violento con lo real de manera similar a lo que ocurre con lo maravilloso.



Sus técnicas son tributarias del Surrealismo, pero se diferencian de éste en que mantiene implícita una noción normativa cotidiana de la realidad ante la cual el mundo configurado es percibido como extraño y siniestro, de tal manera que la realidad es ampliada y disfrazada de cotidianidad mediante las técnicas descriptivas del realismo.

Se yuxtaponen campos semánticos que estaban desvinculados. El texto fantástico moderno se asemeja al medieval porque cualquier “anormalidad” extratextual es pertinente en el campo semántico que ha creado así como la verdad en el relato medieval está basada en una razón natural que permite a los seres sobrenaturales convivir con nuestro mundo los milagros, las proezas, los hechos divinos son tan reales como los actos fisiológicos y sus receptores creen en sus efectos, aunque desconocen sus causas de tal manera lo fantástico es heredero de la cosmovisión de la religiosidad cristiana.

La ambigüedad se concibe como recurso textual. Lo siniestro permanece oculto y subyace hasta que emerge como una epifanía.

Hay una mezcla entre lo fantástico clásico y lo maravilloso, debido a que se transgreden los límites racionales sin ninguna sorpresa.

Se produce aquí una isotopía semántica, vista como superación de límites que se suponen comunicables, se tiene conciencia de la estrategia de lo fantástico clásico y se invierte la situación pues en lugar de invadir lo cotidiano con lo sobrenatural se naturaliza lo sobrenatural, se invierte así el orden semántico.

Es un relato autónomo, autorreferente y subjetivo, ya que crea su propio campo semántico, no necesita de la realidad extratextual para afirmar su

verosimilitud y lo fantástico enmascara otra realidad que emerge del interior de protagonista.

Franz Kafka sería el iniciador con *La metamorfosis* y algunos cuentos Cortázar como *Axolotl*, *Casa tomada* y *Las babas del diablo*, *Carta a una señorita en París*, se podrían ubicar aquí.

### **c) El paradigma de lo fantástico posmoderno**

No posee un parámetro de verdad porque relativiza este concepto y cultiva el escepticismo ya que cualquier explicación es vista como una conjetura o una hipótesis posible. Al no existir una verdad única todo es incertidumbre, ya que hiperboliza la auto referencialidad y la autonomía hasta relativizarlas y casi negarlas.

Muestra una hiperconciencia de las reglas de los paradigmas precedentes y los fusiona de tal manera que conviven en un mismo texto lo fantástico clásico y lo moderno insertándolos en la narración sin problemas.

Desarrolla la hibridación posmoderna, en una mezcla de géneros y estilos al incorporar temas míticos que se convierten en nuevos significantes.

Cuestiona todo aparato teórico que sirve de base al sistema de lo fantástico, ya que en sus obras los polos de lo real y lo imaginario no solo se oponen, sino que pueden ser simulados y concibe a la realidad como un discurso.

Presenta una ambigüedad textual y crea la ilusión de verosimilitud usando para ello técnicas del realismo y emplea la metáfora como procedimiento estilístico e incorpora la ironía y la parodia, muestra una cultura libresca en diálogo con otras

literaturas y con la filosofía para lo cual maneja la intertextualidad o la poética de cita.

Presenta una destrucción del tiempo, el espacio y la identidad que se superponen y confunden al igual que en lo fantástico latinoamericano.

Desarrolla un nuevo tratamiento al tema del sueño que sirve para enmascarar una idea metafísica.

Aquí se produce una isotopía lingüística pues presenta una negación de la transparencia del lenguaje que al tener una hiperconciencia de las reglas de lo fantástico relativiza los conceptos de verdad y de fantástico, asumiendo el lenguaje como juego.

Algunos de sus representantes son: Jorge Luis Borges como el principal y algunos cuentos de Cortázar, Anderson Imbert e Ítalo Calvino.

#### **IV) Lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano parámetros de análisis**

A partir de los planteamientos de T. Todorov y los teóricos antes mencionados de cuyas propuestas ya presentamos una síntesis que nos sirve como marco teórico para sustentar los parámetros de análisis que hemos extraído con el propósito de identificar los rasgos más relevantes de la modalidad de lo fantástico que reconocemos como lo fantástico europeo, los cuales incluimos a continuación:

## **A) Características de lo fantástico europeo**

Parte de la idea de lo fantástico como una irrupción de un acontecimiento que no puede ser explicado de acuerdo a las leyes de la razón. El relato fantástico provoca la incertidumbre, debido a que usa aspectos opuestos reunidos en una coherencia y complementariedad propias.

El relato fantástico no se propone elaborar un juego con el lenguaje ni tampoco la independencia, sino que presenta una duplicidad con el fin de provocar la intervención del lector y hacerlo prisionero de las obsesiones colectivas y de los marcos socioculturales a través de efectos estéticos de orden emocional.

Lo fantástico coloca al lector frente a lo sobrenatural no como una evasión del mismo, sino para interrogarlo y crear la duda acerca de lo percibido como real. De tal manera que lo fantástico revela la incapacidad de la lógica racional para conocer otras formas de realidad inexplicables por la razón. Este acontecimiento promueve la duda de nuestra propia existencia. Una condición esencial del fenómeno fantástico es la de entrar en conflicto con la realidad establecida.

La intención específica de lo fantástico es la discusión del universo de la representación instituido como una evidencia por la ficción realista así como por la filosofía de las luces, en la cual se plantea que no sólo todo lo que es real es racional, sino que todo lo que es realidad es representable, los rasgos distintivos de este paradigma de lo fantástico se pueden sintetizar así:

Toma la realidad con el fin de subvertir sus leyes, presenta un equilibrio inestable una sensación de crisis y duda acerca de lo ocurrido.

La duración de lo fantástico es efímera ocupa el presente de la lectura cuando ésta termina si desaparece la duda que despierta el suceso fantástico su condición como tal también desaparece, pues lo fantástico sólo puede ocurrir en un mundo racional que no acepta prodigios ni maravillas. Cuando se encuentra una explicación al suceso sobrenatural este se sitúa en otro género, lo extraño o lo maravilloso. Si se decide por dar una explicación que no afecta las leyes de la realidad el texto pertenece a lo extraño y si se opta por admitir nuevas leyes de la naturaleza para explicar el fenómeno, se dice que el texto es maravilloso.

Presenta una sola concepción de la verdad, ya que solo acepta como tal a lo que es explicable por la lógica racional.

Una condición de lo fantástico es la existencia de un acontecimiento extraño o sobrenatural, que provoca vacilación en el lector y el protagonista.

En este paradigma lo extraño invade a lo cotidiano y es la manifestación de lo otro, así uno de los elementos de lo otro irrumpen en lo familiar transgrediendo el límite de separación, lo otro es identificado como lo sobrenatural y está fuera de lo humano como entidad externa, lo sobrenatural se manifiesta en un ser antropomórfico o etéreo

La ambigüedad: puede referirse a un fenómeno o una situación. Ésta es muy importante porque cuando el texto no permite solucionar el interrogante surgido a partir del suceso fantástico deja de ser efímera. La ambigüedad es concebida como un elemento extraliterario o del referente y también es producida por el uso del imperfecto y la modelización, que al formar parte del discurso serán aclaradas cuando abordemos el mismo.

Elabora una atmosfera que prepara al lector para la aparición de lo fantástico, toma en cuenta el efecto en su destinatario, pues su participación activa es considerada como fundamental para que relacione la realidad extratextual con la irrupción de lo sobrenatural y así reconozca lo fantástico del texto.

Algunas obras fantásticas buscan despertar el miedo en el lector, mediante la irrupción de lo sobrenatural que en ocasiones resulta extraño e incomprensible suscitando, la duda de su existencia o de su percepción y puede desestabilizar a tal grado al protagonista que lo conduce a la locura o la muerte.

### **a)Aspectos constitutivos de lo fantástico europeo**

#### **1) Temática**

Los temas de lo fantástico están en íntima relación con el tratamiento que se hace de ellos y la intención con la que se presentan. Algunos pueden ser los fantasmas, los aparecidos, los vampiros, etcétera.

Todorov los clasifica como los temas del yo y los temas del tú.

En el primero se pueden integrar las metamorfosis, los seres sobrenaturales, el pandeterminismo y sus derivados, la pansignificación; la identificación entre sujeto y objeto, la transformación del tiempo y del espacio. Dichos temas aluden a la abolición del límite entre espíritu y materia, abordan la problemática del hombre en su relación con el mundo, la conciencia y la percepción. La actitud del protagonista en esta circunstancia es contemplativa.

Los temas del tú se vinculan con la sexualidad en sus formas extremas: el deseo frenético, provocado por un ser diabólico, el incesto, la homosexualidad, el

amor entre tres o más, el sadismo, la necrofilia, et., éstos abordan la relación del hombre con su propio deseo y con el inconsciente.

## **2) Narración y tipos de narrador**

Se mezclan dos tipos de narración la mimética y la maravillosa ocasionando un choque epistemológico.

El narrador observa y cuenta en primera persona, es quien impulsa lo fantástico al recalcar el desfase entre el acontecimiento monstruoso y las normas del mundo real. Puede ser el mismo protagonista, pero en un tiempo diferente a su experiencia con lo sobrenatural. Este tipo de narrador permite que el lector se identifique con lo que le ocurre, aunque crea la duda en cuanto a la veracidad de lo que cuenta.

Puede darse el caso de que el escritor introduce un narrador que funciona como alter ego del protagonista, funciona como un testigo que toma la palabra y asegura la credibilidad de los acontecimientos.

## **3) Sintaxis**

El texto se estructura con una lógica racional que se rompe cuando aparece el suceso fantástico. Se puede afirmar que hay una ruptura de la historia en el momento del suceso fantástico y que ésta no tiene una explicación; la narración termina y no hay desenlace pues el misterio surgido del suceso extraordinario no se soluciona.

Inserta lo irracional uniendo orden y desorden en lo natural y lo sobrenatural, usando para ello una racionalidad formal.

#### **4) Discurso**

Exige la lectura en sentido literal. El lenguaje debe ser considerado desde su valor representativo. No se deben tomar las palabras en sentido metafórico.

Según Todorov para reforzar la ambigüedad se usa el imperfecto mediante el cual no se precisa si la acción ha dejado de realizarse. “Yo amaba a Aurelia”

La modelización que consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado e implica una posición de incertidumbre del sujeto con relación a lo que refiere ya que no se precisa si lo afirmado es parte de un sueño o una alucinación. “Como si, se hubiera dicho, se dirá”.

El lenguaje se torna vago e impreciso para describir del fenómeno sobrenatural ante la imposibilidad de presentar racionalmente el fenómeno se busca sugerir su presencia, mediante la combinación inusual de nombres y adjetivos, usa comparaciones forzadas, metáforas, neologismos, la sustantivación de un pronombre, o la reiteración de la imposibilidad de la descripción del fenómeno.



## **5) Verosimilitud**

El mundo representado es similar al nuestro, absolutamente verosímil se construye con técnicas realistas, ya que se describen con detalle lugares, objetos, personajes; en ese contexto irrumpe un suceso que no puede explicarse por las leyes de la lógica racional.

## **6) Isotopía**

Se produce en el nivel sintáctico como resultado de una acción. La aparición de lo sobrenatural en mundo ordenado por las leyes de la razón destruye las posibilidades de la realidad, genera inestabilidad y la inseguridad con relación a todos sus presupuestos. El suceso sobrenatural puede quebrantar las leyes físicas, el tiempo y el espacio, por ejemplo la aparición de un fantasma.

En este paradigma hay una isotopía sintáctica entendida como desfase o carencia de funciones narrativas, en primer lugar se contraponen dos órdenes el de lo real y el de lo sobrenatural y finalmente, uno de ellos transgrede al otro en forma lineal.

## **B) Características de lo fantástico latinoamericano**

Para delimitar lo fantástico en Latinoamérica tomamos en cuenta los aportes teóricos de estudiosos que discuten y se distancian de los planteamientos iniciados por Todorov con el fin de aclarar las diferencias que se desarrollan en la narrativa latinoamericana para lo cual creemos que es necesario tomar en cuenta la idea de lo real y las concepciones estéticas de las que parten los escritores.

Así tenemos en palabras del Doctor Javier Rodríguez Pequeño que El realismo mágico es una respuesta estética a la visión del mundo latinoamericano. En ella se supone que existen otras formas de pensamiento diferentes a las regidas por la lógica o la razón las cuales están ligadas a lo mágico, lo prodigioso o lo sobrenatural y que conviven en esta realidad.

Otro aspecto indispensable para la comprensión de lo fantástico radica en la idea de que la literatura es una construcción ficcional y por lo tanto, una representación de lo que suponemos que es la realidad.

Lo fantástico no está fuera del texto sino en su estructura referencial, que es la que en definitiva provoca la interpretación de ese mundo representado. El narrador deja espacios vacíos con el fin de que el lector los llene, pero los ha seleccionado deliberadamente para que a partir de éstos pueda emerger lo fantástico, por eso la caracterización de lo fantástico depende de la manera como está presentado el mundo ficcional, en el cual se encuentran los aspectos transgresivos que el lector debe relacionar con su visión de la realidad. Lo fantástico es concebido como una transgresión del mundo considerado como real.

También, las aportaciones del Doctor Teodosio Fernández profundizan en la comprensión de ésta modalidad de lo fantástico cuando explica que un relato puede ofrecer dificultades para su explicación racional y esto le otorga la condición de fantástico. Es suficiente con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiar o con la sospecha de que un orden secreto o un desorden puede poner en peligro la estabilidad precaria de nuestra visión del mundo para que se produzca lo fantástico.

Presenta varias posibilidades de verdad, debido a su discurso polisémico y ambiguo.

Asimismo, Jaime Alazraki contribuye a delimitar los rasgos de lo fantástico latinoamericano cuando afirma que éste establece una ruptura con el europeo. Parte del mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración. Lo otro pasa de ser externo a interno y se centra en la transformación psicológica, la otredad emerge a lo cotidiano desde dentro del universo del protagonista o de alguno de los personajes y lo sobrenatural se naturaliza.

Para naturalizar lo sobrenatural se usan las leyes de la imaginación onírica, ya que el sueño es comprendido como posibilidad de productividad textual también se emplean las estrategias textuales de lo maravilloso, por eso no hay sorpresa ante lo extraño al igual que en lo maravilloso.

El suceso fantástico se introduce en la narración sin antecedentes, sin gradaciones y sin la atmosfera propicia para la fantasía. Esto mismo ocurre en autores latinoamericanos que no pertenecen a la corriente del Realismo Mágico.

Con relación a los aspectos constitutivos de lo fantástico latinoamericano sobresalen los aportes de Rosalba Campra quien delimita y señala los rasgos específicos que nos sirven para identificar la temática y otros aspectos constitutivos de los textos latinoamericanos y que orientan nuestro análisis de los textos representativos de esta modalidad de lo fantástico.

### **a) Aspectos constitutivos de lo fantástico latinoamericano**

#### **1) Temática y categorías de análisis**

La temática mítica es incorporada aquí, pero en un sentido diferente a la sacralización que usualmente se relaciona con ella, aquí los mitos muestran su capacidad proteica en tanto que al simbolizar esas verdades revelan también las posibles grados de imperfección espiritual del hombre en la medida en que esas tendencias universales como el incesto, el parricidio, la búsqueda del padre, la mujer ideal, etc., se podían justificar como una motivación heroica que tendía a la superación de la humanidad, mientras que en los textos fantásticos actuales se integran para evidenciar profundas carencias espirituales y degradación de los protagonistas o la sociedad.

La creencia en el milagro que aparece en las obras analizadas de los escritores latinoamericanos y que forma parte de la realidad ficcional de las mismas no amenaza la seguridad de nadie y favorece acciones reales en la ficción que funcionan como consecuencias de la misma.

En algunos casos estas creencias aparecen ironizadas y puestas en duda, de tal manera que se presenta una relación problemática con ellas que da lugar al surgimiento de lo fantástico.

En el mundo representado la narración fantástica parte de que los muertos no pertenecen al mundo de los vivos, los sueños corresponden a la mente, al igual que el recuerdo, pero todos éstos pueden irrumpir en la cotidianeidad del protagonista para desquiciarlo o destruirlo.

**Categorías temáticas de texto fantástico latinoamericano.** La autora antes mencionada define a esta como una catalogación operativa fundada en distinciones ofrecidas por el texto mismo en cuanto organización de material lingüístico. La temática de los textos fantásticos puede agruparse en categorías Sustantivas y Predicativas.

**Categorías sustantivas:** remiten a la situación enunciativa. Estableciendo oposiciones en el eje de la identidad, del tiempo y el espacio (yo/otro; aquí/allá; ahora/antes/después)". Lo fantástico implica la superación y la mezcla de éstos órdenes. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen en un enmarañado juego sin solución o con soluciones catastróficas. Este es el eje predominante en la literatura fantástica actual en el que hay desdoblamientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales.

**Identidad:** el yo se desdobra y deriva en la anulación de la identidad.

**Relaciones tempo-espaciales y la temática:**

**Tiempo:** presente pasado y futuro se vuelven una sola cosa.

**Espacio:** se borra como distancia. Se produce la eliminación de una ruptura entre espacios diversos.

**Las categorías Predicativas:** son las oposiciones con las que a su vez, pueden ser calificados estos ejes (concreto/ abstracto; animado/inanimado; humano/no humano). Lo abstracto toma forma en la narración y puede estar constituido por el recuerdo y la imaginación como proyecciones mentales voluntarias la alucinación y el sueño como involuntarias **Abstracto:** escapa a estas reglas y responde a un código individual o de grupo y carece de materialidad. Muertos cobran vida (vida/muerte) **Inanimado**, que se anima.

## 2) Narración y tipos de narrador

La narración es fragmentaria sin nexos de continuidad causal, más bien estos son de carácter temático. Se presenta una superposición de órdenes irreconciliables vivida por un personaje y contada por él mismo o por otro en el que hay un desfase con relación a lo considerado como real y se propone ésta como un problema de percepción. Un protagonista o de un testigo del suceso fantástico, lo declara como verdad, pero da lugar a un desfase entre la percepción y la realidad que se presenta a partir de parámetros vivenciales, todo está en la experiencia y todo es presentado como verdad, pero las verdades son discrepantes.

Si el narrador se identifica con el pronombre “yo” está al mismo nivel de existencia y de experiencia que los personajes y el destinatario y es susceptible de error, su percepción de lo real parcial y poco creíble y puede estar distorsionada.

“La tercera persona” es convencionalmente neutra su discurso no corresponde al de un personaje, sino al de la función narrativa que es concebida

como el vehículo que permite la comunicación de los sucesos. En este caso es más creíble y no da lugar a dudas ya que está fuera de los acontecimientos.

Existe la posibilidad de que una función narradora no se pronuncie sobre la realidad de los acontecimientos o no los comunique en su totalidad, pero esto también puede suceder en una narración personalizada por eso es necesario analizar el punto de vista del narrador. Éste aparece reiteradamente reducido en el texto fantástico ya sea por la coincidencia del narrador protagonista o por otra razón estructural.

En la función narradora del texto fantástico pueden darse formas contaminadas y ésta resulta ser parte de lo narrado creando, en consecuencia una incertidumbre generalizada.

Cuando no hay posicionamiento por parte del narrador la garantía de verdad se delega a un testimonio que no está en el nivel narrativo, sino que aparece en el mundo representado, personajes que por sus actos, su discurso o su propia existencia, demuestran que la transgresión se ha realizado. La verdad de los sucesos es aquí un efecto de lo narrado.

### **3) Sintaxis**

El cuento fantástico se estructura definiendo una esfera A independiente de una esfera B y sin puntos de contacto entre ellas (el sueño y la vigilia, la estatua y el hombre, el fantasma y el viviente, etc.) Con motivación o sin ella se produce una superposición que lleva de A y B a coincidir total o parcialmente en un momento dado o de forma definitiva.

#### 4)

#### Discurso

Sobresalen el uso de la adjetivación que está fuertemente connotada un caso límite ocurre cuando los adjetivos indican explícitamente la naturaleza fantástica de los sucesos, imponiendo una sola dirección de la lectura (misterioso, mágico, inexplicable, fantástico, prodigioso, terrible)

En otros casos la adjetivación es muy sutil y crea mediante juegos de no pertinencia o aparente impropiedad una difusa extrañeza. (Borges, para quien la noche es “unánime”, los árboles “incesantes” y el sueño un desierto “viscoso”)

El uso de la metáfora puede resultar menos explícito y se reconoce en un desciframiento posterior y en lugar de producir la acción se refiere a la totalidad del relato.

**Polisemia del Texto fantástico:** una función esencial tiene la polisemia que remite a un desciframiento doble de una palabra, pero este no es inmediato en el texto, sino que se deriva de la temporalidad de la lectura, los sentidos latentes para el lenguaje aquí terminan detonando y desempeñan un papel en el desarrollo de la acción. (Una palabra usada en una determinada acepción, encubre a otra que se revela posteriormente como la fundamental; o bien el valor metafórico cede el paso al literal, etc.)

En esta perspectiva hay una difusión de sentido que después de aceptada la estrategia de lectura que demanda el texto fantástico se transmite a las palabras y las estructuras del discurso. Cada significante contiene de manera implícita



significados inquietantes. El texto se hace difusamente significativo en diferentes grados, desviando la presunta transparencia comunicativa de la lengua.

Estos elementos actúan en el nivel del discurso. Se produce un salto de calidad cuando los elementos del nivel del discurso desarrollan una acción en el nivel semántico.

En el nivel del discurso se pueden delimitar dos esferas A: la palabra en el nivel del discurso y B: lo real representado en el nivel semántico, que son presentadas como independientes y que terminan por revelar su propia continuidad. Lo fantástico actual se genera como resultado de niveles esencialmente formales.

## **5) Verosimilitud**

La ley del género es la infracción, por lo tanto ésta no debe someterse a la verosimilitud, sino a las condiciones generales de su realización. No es la transgresión la que requiere ser creíble sino todo lo que la rodea, que debe responder al criterio de la realidad contextual.

En las obras del realismo mágico la imaginería consagrada se integra a lo cotidiano y lo sobrenatural entra a formar parte de esa concepción del mundo, por lo cual lo inverosímil se convierte en verosímil y lo fantástico puede surgir para transgredir esa realidad.

Se yuxtaponen campos semánticos que estaban desvinculados. El texto fantástico moderno se asemeja al medieval, porque cualquier “anormalidad” extratextual es pertinente en el campo semántico que ha creado, así como la

verdad en el relato medieval esta basada en una razón natural que permite a los seres sobrenaturales convivir con nuestro mundo, los milagros, las proezas, los hechos divinos son tan reales como los actos fisiológicos y sus receptores creen en sus efectos, aunque desconocen sus causas, así pues lo fantástico es heredero de la cosmovisión de la religiosidad cristiana.

Sus técnicas son tributarias del Surrealismo, pero se diferencian de éste en que mantiene implícita una noción normativa cotidiana de la realidad ante la cual el mundo configurado es percibido como extraño y siniestro, en virtud de lo cual la realidad, es ampliada y disfrazada de cotidianidad mediante las técnicas descriptivas del realismo.

Su verosimilitud es interna y depende de la lógica del mundo representado en el texto, de tal modo que crea su propio referente. Usa modelos miméticos para lograr la construcción de lo fantástico sin tener que recurrir a un choque violento con lo real, semejante a lo que ocurre con lo maravilloso. Algunas de sus técnicas para conseguir la verosimilitud son: la datación precisa, la descripción minuciosa de objetos, personajes, espacios, etcétera; en otro nivel las huellas de oralidad del discurso, que implicando al destinatario en lo vivido por el narrador, dan por descontada la realidad extratextual de lo narrado. Estos mecanismos, permiten que la ilusoria realidad del texto se parezca a la del lector, cuyo resultado es la verosimilitud semántica.

## **6) Isotopía**

Se produce aquí una isotopía semántica, vista como superación de límites que se suponen comunicables, se tiene conciencia de la estrategia de lo fantástico clásico y se invierte la situación, pues en lugar de invadir lo cotidiano con lo sobrenatural se naturaliza lo sobrenatural, se invierte así el orden semántico.

Es un relato autónomo, autorreferente y subjetivo, porque no necesita de la confrontación con la realidad extratextual para firmar su verosimilitud, crea su propio campo de significación al invertir el orden semántico y permite que lo otro pueda surgir del interior del sujeto o de la cotidianeidad, según el caso. Kafka sería el iniciador con *La metamorfosis* y algunos cuentos Cortázar como *Axolotl*. *Casa tomada* y *Carta a una señorita en París*, se podrían ubicar aquí.

### **C) Características de lo fantástico posmoderno**

La propuesta de Omar Alfredo Nieto<sup>9</sup> además de innovadora, permite aclarar la idea de lo fantástico en general, motivo por el que decidimos tomarla en cuenta, e insertar algunos de sus aspectos en nuestra caracterización de los modelos comparativos de cada una de las variantes del fenómeno fantástico y como ya lo habíamos explicado antes, en su propuesta se mantiene la idea de que el desarrollo de estos modelos no hacen desaparecer a los ya desarrollados, motivo por el cual creemos que para la comprensión del desarrollo estético de lo fantástico actual es pertinente tomarlo en cuenta para el análisis de textos que no se pueden

---

<sup>9</sup> Véase Omar Alfredo Nieto, *Tesis*.

insertar en los modelos de análisis antes usados, incluimos a continuación estos parámetros en los que apoyaremos nuestro análisis.

No posee un parámetro de verdad porque relativiza este concepto y cultiva el escepticismo ya que cualquier explicación es vista como una conjetura o una hipótesis posible. Al no existir una verdad única todo es incertidumbre.

Muestra una hiperconciencia de las reglas de los paradigmas precedentes, conviven en un mismo texto lo fantástico clásico y lo moderno y hace uso de ambas estrategias. Es la hibridación posmoderna, además de que mezcla géneros y estilos.

Se identifica como un simulacro, cuestiona todo aparato teórico que sirve de base al sistema de lo fantástico, ya que en sus obras los polos de lo real y lo imaginario no solo se oponen, sino que pueden ser simulados.

Presenta una ambigüedad textual y crea la ilusión de verosimilitud usando para ello técnicas del realismo.

Emplea la metáfora como procedimiento estilístico e incorpora la ironía y la parodia, muestra una cultura libresca en diálogo con otras literaturas y con la filosofía para lo cual maneja la intertextualidad o la poética de cita.

Hiperboliza la auto referencialidad y la autonomía hasta relativizarlas y casi negarlas, concibiendo la realidad como un discurso.

Manifiesta la destrucción del tiempo, el espacio y la identidad que se superponen y confunden en el texto.

Nuevo tratamiento al tema del sueño que sirve para enmascarar una idea metafísica.

Desarrolla una isotopía lingüística pues presenta una negación de la transparencia del lenguaje que al tener una hiperconciencia de las reglas de lo fantástico relativiza los conceptos de verdad y de fantástico, asumiendo el lenguaje como juego.

### **a) Aspectos constitutivos de lo fantástico posmoderno**

#### **1) Temática**

Utiliza los mitos clásicos actualizando su significación para revelar los problemas humanos. Al igual que lo fantástico Latinoamericano muchas creencias aparecen ironizadas y puestas en duda, de tal manera que se presenta una relación problemática con ellas que da lugar al surgimiento de lo fantástico.

Elabora un nuevo tratamiento del tema del sueño para encubrir una concepción metafísica.

También, se utilizan las categorías temáticas desarrolladas por lo fantástico Latinoamericano y confluyen la destrucción de tiempo, espacio e identidades.

#### **2) Narración y tipos de narrador**

Al tener una conciencia de la narrativa fantástica europea y latinoamericana usa técnicas de ambas mezclándolas y haciéndolas coexistir sin problemas en un mismo texto.

El narrador de estos textos puede ser un protagonista o testigo que refiere los sucesos mezclando lo real y lo imaginario.

### **3) Sintaxis**

Estructura sus textos mediante la superposición de los planos imaginario, cotidiano e intertextual. Desarrolla la hibridación en la que conviven lo clásico, lo imaginario y lo actual.

### **4) Discurso**

Su discurso es ambiguo y polisémico. Emplea gran variedad de recursos retóricos entre los que sobresalen la metáfora, la prosopopeya, la poética de cita, la ironía y la parodia.

Logra la polisemia con el uso que hace de los recursos mencionados y además introduce historias conocidas para generar a partir de éstas nuevas redes significativas que revelan nuevas posibilidades interpretativas.

### **5) Verosimilitud**

Crea la ilusión de verosimilitud que posee un carácter interno y depende de la lógica representada en el texto. Usa técnicas descriptivas del realismo integrando lo cotidiano y lo imaginario para presentar lo inverosímil como verosímil.

### **6) Isotopía**

La isotopía de la transgresión se desarrolla a nivel lingüístico porque presenta la negación de la transparencia del lenguaje al relativizar lo real y lo fantástico y asume el lenguaje como juego.

## **V) Aplicación de los parámetros de análisis a los cuentos europeos**

### **A) El Horla de Guy de Maupassant y lo fantástico europeo**

Este texto fue escrito en 1887 en forma de diario, el narrador protagonista nos presenta la historia de una paulatina alienación mental de un hombre y en ella se reúnen gran cantidad de aspectos fantásticos de la literatura Europea.

El protagonista que disfruta del paisaje en el jardín de su casa situada cerca del Sena. Ve llegar una embarcación del Brasil y comienza a experimentar dolores de cabeza y fiebre y depresión.

Trata de encontrar una explicación para su malestar, pero no la encuentra y reflexiona sobre lo limitado de nuestros sentidos para percibir la totalidad de la vida y sus misterios.

Posteriormente presiente la muerte ya que su malestar es muy fuerte y consulta al médico. Sufre una pesadilla en la que siente que alguien le oprime el pecho y luego tratan de estrangularlo. Se despierta y se cerciora de que no hay nadie en su alcoba.

Aunque, sigue las recomendaciones del médico, empeora. Da un paseo por el bosque y siente que alguien lo sigue tiene miedo, pero no ve a nadie cerca de él. Como cada día su malestar aumenta, decide viajar a Paris, allí se siente bien.

Cuando regresa visita el monte de Saint Michel y se entrevista con un monje que le narra viejas leyendas y se impresiona con ellas, su acompañante enfatiza la

idea de lo imposible que es conocer los misterios de la naturaleza y la realidad a través de los sentidos limitados del hombre.

Una vez en su casa uno de sus empleados le comenta que él tiene un malestar similar al suyo; Cuando llega la noche siente que alguien, una especie de fantasma le succiona la vida de sus labios.

Poco a poco su estado de tensión se agrava y piensa que va a enloquecer con las pesadillas. Decide comprobar quien entra su habitación mientras duerme y deja una botella de agua sobre su mesa, al despertar la encuentra vacía.

La siguiente noche repite la prueba y sucede lo mismo, por lo que empieza a pensar que está loco, entonces decide agregar vino, leche y frutas; siempre encuentra la botella vacía y poca leche, pero el vino, el pan y las frutas están intactos.

Luego deja sólo el pan y las frutas y nota que no las habían tomado, después deja el agua y la leche y habían bebido de ambas. Quiso saber si él era quien bebía y se untó grafito en labios, barba y manos, envolvió con lienzos de muselina las botellas y amarró los tapones de las mismas.

Durmió un buen rato y al despertar encontró sin mancha las botellas y sin destaparlas, pero no tenían nada de agua ni leche, entonces decidió viajar de nuevo a París.

Allí pareció restablecerse, pero se preocupó porque en la casa de una prima suya presenció una sesión de hipnotismo y sugestión protagonizada por el Doctor Parent, ante quien él y su prima se mostraron incrédulos para comprobar sus afirmaciones, el doctor hipnotizó a su prima y en el transe hipnótico, hizo que ella le pidiera dinero prestado y que olvidara, después todo lo relacionado con esta



situación. Él observó con sorpresa como su prima obedecía exactamente lo ordenado por Parent.

Regresó a su casa pasó unos días tranquilo, pero sus empleados tenían problemas, porque no sabían quien rompía durante la noche los vasos guardados en los armarios.

Un día en las horas de la tarde mientras observaba unas rosas, vio que alguien invisible cortaba una y trató de cogerla, sin lograrlo. Volvió a pensar que esto podría ser una alucinación, pero el tallo estaba cortado.

Ya no tenía duda acerca de que alguien que no podía ver estaba cerca de él, cambiaba todo de lugar y se tomaba el agua y la leche, pues al día siguiente también se la bebió. Comenzó a reflexionar en su posible locura, pero dudaba por su capacidad de razonar sobre ella.

Aunque, trataba de tranquilizarse estaba temeroso y su malestar continuaba, sentía una presencia vigilándolo. Pasados tres días su malestar era tal que creyó perder la voluntad, ya que, a pesar de que deseaba salir de la casa no tenía fuerzas para hacerlo y experimentaba la sensación de que su voluntad esta dominada por otro ser.

Cuando se siente libre del dominio del fantasma o vampiro va a la biblioteca de Ruan y presta un tratado acerca de los seres invisibles, pierde de nuevo la fuerza para regresar a su casa. En la noche se queda dormido y al despertar ve cómo las páginas del libro que había prestado eran volteadas también por una mano invisible y se lanza contra el ser que no distinguía, pero falla en su intento.

Luego leyó una noticia en la que una epidemia de locura había llegado a Argentina, la gente que la padecía tenía los mismos síntomas que él, por lo que

concluyó que el ser que se apoderaba de su cuerpo y su alma había salido del barco que venía del Brasil. Reflexionó de nuevo acerca de la limitación de los sentidos para conocer la totalidad los fenómenos y empezó a planear la forma de acabar con ese ser.

Trató de atraparlo una noche, pero fue en vano, porque terminó aterrorizado, pues su imagen no se reflejaba en los espejos y no pudo alcanzarlo.

Siguió intentando atraparlo y mandó a hacer unas persianas metálicas para encerrarlo y cuando sintió su presencia, echó llave a la puerta y cerró las ventanas prendió fuego a su habitación y salió al jardín, pero todo fue en vano, su casa se quemó junto con los empleados, pero se dio cuenta de que no había acabado con ese ser y decidió suicidarse.

En este texto se identifican claramente motivos, temática, ambigüedad y ambientes fantásticos europeos como la noche, lo fantasmal, la locura y la muerte, aunque hay un aspecto en el que parece anticipar lo fantástico que se desarrollara posteriormente en la evolución de ésta modalidad fantástica que podría ser la idea del doble y la posibilidad de que esta fantasía emerja del interior del sujeto con relación a lo cual Omar Alfredo Nieto afirma que:

Maupassant prefigura ya el fantástico moderno es el puente entre el Drácula de Stoker y uno moderno como el de Kafka, aunque no esté dado así cronológicamente, pero si en forma paradigmática ... En su análisis de *El Horla* que como ya hemos señalado anteriormente consideramos el comienzo del paradigma moderno de lo fantástico, George Desmuelles comenta que este relato es un

clásico de la llamada literatura fantástica interior ... El paradigma moderno de lo fantástico surge tal vez con Maupassant y está prefigurado en Nodier, pero se cristaliza con Kafka. (Nieto Arroyo 86-96,123)

En la vida cotidiana del protagonista, un ambiente apacible y tranquilo irrumpe una presencia invisible y que poco a poco se apodera de su ser, parece sediento de sus líquidos y su espíritu:

¡Delicioso día! He pasado toda la mañana tumbado sobre la hierba, delante de mi casa, bajo el enorme plátano que la cubre, abriga y la sombrea por completo. Me gusta esta comarca, y me gusta vivir en ella porque aquí tengo mis raíces, esas profundas y delicadas que unen a un hombre a la tierra en que han nacido y muerto sus abuelos... Tengo fiebre, una fiebre atroz, o, mejor dicho, un enervamiento febril que vuelve a mi alma tan doliente como mi cuerpo. Tengo sin cesar la horrible sensación de un peligro amenazador, la aprensión de una desgracia que se avecina o de la muerte que se acerca ... De pronto, me pareció que alguien me seguía, que me pisaban los talones, cerca, muy cerca , tocándome ... Me volví de forma brusca. Estaba solo... Vuelven mis antiguas pesadillas. Esta noche he sentido a alguien acurrucado contra mí que, con su boca pegada a la mía, bebía mi vida de entre mis

labios. Sí, la extraía de mi garganta como habría hecho una sanguijuela (De Maupassant 31, 34, 37, 41).

Bebe su agua y su leche y paulatinamente se va apoderando de su voluntad, hasta postrarlo y colocarlo en un estado total de indefensión y temor que lo conduce a la locura:

Estoy volviéndome loco. Esta noche han vuelto a beberse toda mi jarra... Me abalancé hacia la mesa. Los paños que cubrían las botellas seguían immaculados. Desaté las cuerdas palpitando de miedo. ¡Se habían bebido toda el agua! Y ¡se habían bebido toda la leche! ¡Ay, Dios mío!... (43-44)

La atmosfera propicia para la transgresión fantástica es principalmente la noche llena de sombras y oscuridad, el jardín, la soledad:

A medida que se acerca la noche, me invade una inquietud incomprensible, como si la oscuridad guardase para mí una amenaza terrible. Ceno de prisa y luego intento leer, pero no comprendo las palabras, apenas si distingo las letras. Camino entonces de acá para allá por el salón, bajo la opresión de un temor confuso e irresistible, el temor al sueño y el temor a la cama. A las diez subo a mi cuarto. Nada más entrar, cierro la puerta con dos vueltas de llave y echo los cerrojos; tengo miedo... ¿de qué? (35)

La temática del texto gira en torno a lo fantasmal, el vampirismo, la muerte, la locura, la posesión, el doble, lo oculto y tenebroso lo invisible amenazante e incomprensible, la pérdida de la identidad, la soledad y el miedo. Todos ellos simbolizan los temores del hombre y están muy bien conjugados en la narración.

... vi, vi con toda claridad muy cerca de mí el tallo de una de esas rosas doblarse como si una mano invisible la torciese, y luego romperse como si esa mano la hubiera cortado. Después la flor se alzó, siguiendo la curva que habría descrito un brazo al llevar la hacia una boca, y permaneció suspendida en el aire trasparente, muy sola e inmóvil, como una pavorosa mancha roja a tres pasos de mí vista... Al principio no vi nada; luego me pareció que una de las páginas del libro que había dejado abierto sobre mi mesa acababa de volverse sola. Por la ventana no entraba ningún soplo de brisa. Quedé, sorprendido y esperé. Al cabo de unos cuatro minutos, vi, sí, vi con mis propios ojos otra página levantarse y caer sobre la anterior, como si un dedo la hubiese pasado. Mi sillón estaba vacío, parecía vacío, pero comprendí que él estaba allí, él sentado en mi sitio y leyendo (43-44).

El miedo que siente el protagonista por esa fuerza misteriosa que lo anula se convierte en un motivo repetitivo en el que lo desconocido se posesiona de su voluntad y lo conduce a la locura y al suicidio:

De repente comprendí que se agitaba a mi alrededor, que también él tenía miedo, que me ordenaba abrirle. Estuve a punto de ceder; no cedí... ¿Y si no estuviera muerto? acaso sólo el tiempo tiene poder sobre el Ser Invisible y Temible. ¿Para qué ese cuerpo transparente, ese cuerpo incognoscible, ese cuerpo de Espíritu, si también debe temer los males, las heridas, los achaques y la destrucción prematura? ... No... No... Sin... duda...sin ninguna duda... no está muerto...Entonces, voy a tener que matarme yo... (43-44)

En relación al miedo que experimenta el protagonista es relevante la propuesta del Dr. Juan Carlos Gómez Alonso quien aclara la relación entre lo fantástico y el miedo cuando afirma que el terror es una de los componentes de lo fantástico, pero no es una condición para que el texto sea considerado como tal. Lo fantástico depende de que los sucesos presentados ocurran en la realidad efectiva de la ficción, independientemente de que sucedan en la realidad empírica<sup>10</sup>.

Por otra parte, la duda y la amenaza de lo otro no desaparecen y conducen al protagonista hacia un final trágico, éste pone especial énfasis en el misterio de las cosas y en la imposibilidad de conocerlo. En este caso el misterio se manifiesta

---

<sup>10</sup> Véase Gómez Alonso, Juan Carlos. "Razón o Locura en El Horla de Guy de Maupassant", *Luque (eds.), Estudios literarios in honorem Esteban Torre, en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2007. (195-204).*

en la posibilidad de la existencia del ser vampírico que le impide reflejarse en el espejo como si este fuese una sombra maléfica:

Y entonces... ¡se veía como en pleno día, pero no me vi en el espejo!... ¡Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz! ¡Mi imagen no estaba dentro... y yo estaba enfrente! Veía el gran cristal limpio de arriba abajo. Y yo lo miraba con ojos enloquecidos; no me atrevía a seguir avanzando, no me atrevía hacer un solo movimiento, notando de sobra sin embargo que él estaba allí, pero que volvería a escapárseme, él cuyo cuerpo imperceptible había devorado mi reflejo (43-44).

Pero esa sombra que lo cubre da paso por fin a su propio reflejo en el espejo que compara con el agua:

¡Que miedo pasé! De pronto, empecé a vislumbrarme en medio de una bruma, como a través de una capa de agua; y me parecía que esa agua fluía de izquierda a derecha, lentamente, volviendo más precisa mi imagen segundo a segundo. Era como el final de un eclipse. Lo que me tapaba no parecía tener contornos nítidamente definidos, sino una especie de transparencia opaca, que iba aclarándose poco a poco (De Maupassant 70-71,75).

Descripción que nos sugiere la idea del doble y que remite a su vez al mito de Narciso reflejado en un río que le devuelve su propia imagen de la que se enamora e interpreta como otro que lo domina y lo impulsa a seguir contemplando hasta que en esa visión encuentra la muerte, de tal manera que la visión del doble aparece asociada con el final de la vida.

El protagonista no puede reconocer al otro ni distinguir sus rasgos, pero si escucha su nombre el HORLA y lo identifica como el otro misterioso, perturbador y potenciador del mal que se adueña de su voluntad y lo conduce a la alienación y el suicidio, ese otro que está fuera de él: “Ha venido, él... él... ¿cómo se llama?...él...él...me parece que grita mi nombre y que yo no lo oigo...él...sí ...lo grita...escucho...no puedo...repito...él ...Horla...He oído...el Horla...es él...el Horla... ¡ha llegado!... (43-44)”

¿El Horla está fuera del protagonista o en su interior, es parte de su delirio o es un fantasma? ¿Es su doble que disgrega y anula su personalidad hasta conducirlo a la alienación o es una metáfora de su estado anímico?

Cada lector puede tomar la opción de respuesta que le parezca más acorde a su punto de vista, pero desde nuestra perspectiva en este texto hay varias pruebas de que lo que sucede si es parte de la realidad efectiva del texto vivida por el narrador y no sólo está en la imaginación, pues además de las pruebas del agua y la leche, la flor cortada y las páginas del libro que se cambian que podríamos decir que son alucinaciones del mismo, hay otras que nos convencen de que alguien externo está ocasionando el desorden, éstas se repiten en la noche y son presentadas por los empleados de la casa, una por el mayordomo: “—¿Qué le pasa,



Jean? – Me pasa que no puedo descansar señor, son las noches las que se comen mis días. Desde que el señor se marchó, tengo una especie de maleficio” (43-44).

Otra es la aportada por los demás empleados que sienten que alguien rompe los vasos y no pueden precisar quién lo hace: “4 de agosto. –Peleas entre los criados. Pretenden que alguien rompe los vasos, de noche, en los armarios. El ayuda de cámara acusa a la cocinera, que acusa a la costurera, que acusa a los otros dos. ¿Quien es el culpable? ¡Vaya usted a saber? (43-44)”

La propuesta del doctor Javier Rodríguez Pequeño acerca de este aspecto, nos permite confirmar esta idea:

El caso es que el hombre se vuelve loco; no hay duda de eso. A mi entender, lo importante en este aspecto es determinar si se vuelve loco por lo que ve (de manera que lo que dice que ve efectivamente sucede en el mundo del texto) o ve lo que dice que ve porque se ha vuelto loco, pero esos acontecimientos sólo suceden en su imaginación, de la misma manera que existen los gigantes únicamente en la mente de don Quijote. Si admitimos que el protagonista se vuelve loco al vivir los hechos que padece afirmamos al mismo tiempo que esos hechos pertenecen a la estructura de conjunto referencial de la obra, a su realidad textual, así que transgreden las leyes de la realidad empírica, extratextual, con lo que podemos asegurar que estamos ante una obra fantástica, no mimética (139).

El texto es referido por un narrador en primera persona que crea la incertidumbre de lo que cuenta, porque a veces duda de sus percepciones:

¿He perdido la razón? Lo que ha ocurrido, lo que vi la noche pasada es tan extraño que la cabeza se me extravía cuando pienso en ello... ¿Con que se habían bebido el agua? ¿Quién? ¿Yo? ¡Yo, no había duda! Sólo yo podía haber sido. Entonces, era sonámbulo, sin saberlo vivía esa doble vida misteriosa que hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima a veces, cuando nuestra alma está abotargada, nuestro cuerpo cautivo que obedece a ese otro lo mismo que a nosotros mismos, más que a nosotros mismos... (De Maupassant 42-43)

Pero en otras ocasiones, asegura su lucidez:

Esta vez no estoy loco. Lo he visto... ¡he visto...he visto...he visto!...Ya no tengo la menor duda... ¡lo he visto! Todavía tengo frío hasta en las uñas... todavía tengo miedo hasta en la médula... ¡he visto! ... Me creería loco si no fuera consciente de mi estado, si no lo sondease analizándolo con lucidez completa. No sería en suma, más que un alucinado razonante (55-57).

Todo esto desarrolla una ambigüedad que está muy bien lograda en el texto

la cual se acentúa cuando el narrador protagonista reflexiona sobre su situación, lo que puede interpretarse como una representación estética del contexto cambiante de la época en la que fue escrito la obra, por lo cual nos parecen convenientes los planteamientos del Dr. Juan Carlos Gómez Alonso quien establece una relación entre la vacilación del protagonista de *El Horla* y el entorno social en que vive Maupassant, pues en ella los valores que guían la sociedad se tambalean debido a los avances introducidos por la revolución científica y técnica provocando que los individuos pierdan la estabilidad y la seguridad, cuyas bases descansaban en el racionalismo, esto conduce al sujeto a reconocer que no se conoce a sí mismos ni tampoco al mundo. Desde su acertada perspectiva, Maupassant y otros escritores de su época presentan en sus obras la vacilación que afecta a la sociedad para lo cual dan un giro a lo fantástico orientándolo a la exploración de los temores, las obsesiones, la locura y los deseos más recónditos del ser humano<sup>11</sup>.

En la sintaxis del texto hay una lógica temporal y espacial que se transgrede cuando aparece el otro fantasmal e invisible: “Quede sorprendido y espere. Al cabo de unos cuatro minutos, vi, vi, si, vi con mis propios ojos otra página levantarse y caer sobre la anterior, como si un dedo la hubiese pasado (64).”

En el discurso se usa la modelización para enfatizar la ambigüedad:

“De pronto **me pareció** que alguien me seguía, que me pisaban los talones, cerca muy cerca tocándome ... He debido ser juguete de mi imaginación debilitada

---

<sup>11</sup> Véase Gómez Alonso, Juan Carlos "Razón o Locura en El Horla de Guy de Maupassant", *Luque (eds.), Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2007. (195-204).

... luego de repente, **me pareció** que una página del libro que había quedado abierto sobre mi mesa acababa de volverse sola (37-45,64).”

No se describe al sujeto, solo se presentan las sensaciones de su cercanía que experimenta el protagonista:

¡He visto... he visto... he visto!... Ya no puedo dudar... ¡He visto!...  
Todavía tengo miedo hasta en la médula... ¡He visto! ... Ayer pase una noche horrible. Ya no se manifiesta, pero lo siento a mi lado, espiándome, mirándome, penetrándome, dominándome, y más temible, por ocultarse así, que si señalase con fenómenos sobrenaturales su presencia invisible y constante ... ¡Estoy perdido! Alguien posee mi alma y la gobierna. Alguien ordena todos mis actos, todos mis movimientos, todos mis pensamientos. Yo ya no soy nada en mí, nada más que un espectador esclavo y aterrorizado por todas las cosas que hago (64).

En cuanto a su verosimilitud, el mundo del texto está representado con técnicas realistas ya que se describen lugares objetos y personajes del mundo real de su época:

A la izquierda, a lo lejos, Ruan, la espaciosa ciudad de techos azules bajo la puntiaguda muchedumbre de campanarios góticos. Son innumerables, frágiles o amplios, dominados por la aguja de hierro de la catedral, y llenos de campanas que suenan en el aire

azul de las mañanas claras lanzando hasta mí su dulce y lejano  
zumbido de hierro... (32)

Además, se insertan conocimientos, noticias que enfatizan la credibilidad de lo narrado:

Mesmer lo adivinó y los médicos han descubierto de manera precisa, hace ya diez años, la naturaleza de su poder antes de que la hubiese ejercitado ... Han llamado a eso magnetismo, hipnotismo, sugestión... ¡yo que sé! ... Acabo de leerlo en la *Revue du Monde Scientifique* “De Río de Janeiro nos llega una noticia bastante curiosa. Una locura, una epidemia de locura, comparable a las demencias contagiosas en la Edad Media, asola en este momento la provincia de Sao Paulo (66, 65).

La isotopía se realiza en el nivel sintáctico porque se transgrede el orden de la realidad cotidiana representada en la ficción con la presencia invisible, que siente el protagonista e irrumpe en su mundo cambiándole el orden, perturbando su sueño generando temores, dominándolo hasta conducirlo a la alienación y el suicidio.

Los aspectos antes descritos nos permiten comprobar que en este cuento predominan las características del paradigma clásico de lo fantástico Europeo.

**B) *El que se enterró* de Miguel de Unamuno y lo fantástico europeo**

Este cuento fue publicado en 1908 nos presenta muchos aspectos de la tradición fantástica europea en el que se desarrolla el tema del doble, pero aquí el doble se presenta físicamente.

En este texto el narrador nos cuenta la historia de su amigo Emilio quien tenía un carácter alegre y comunicativo y de un momento a otro paso a ser triste, silencioso, nadie sabía que le había sucedido entonces, él insiste en preguntarle por la causa de ese cambio.

Emilio le dice que desde hacía año y medio ha estado enfermo de miedo y presentimientos de muerte y llegó a pensar en su posible locura. Un día vio aparecerse a su doble que se sentó frente a él, lo que acrecentó su terror y poco a poco fue perdiendo el sentido hasta que murió.

Después de un tiempo sintió que resucitó en el cuerpo de su doble y vio su cuerpo sin vida, ya no tenía miedo, pero si una gran tristeza. Comprobó que su cuerpo anterior no tenía vida y decidió enterrarlo en la huerta de su casa, frente a su perro como único testigo del suceso. Esto, desde su punto de vista, explicaría la causa de su transformación de carácter.

El narrador experimentó miedo ante esa confesión y más cuando su amigo trató de comprobar lo que le había ocurrido mostrándole el cadáver que tenía enterrado en el jardín.

Afirma que después de este suceso se encontró pocas veces con su amigo, hasta que murió, porque le daba miedo. Sabe que Emilio siguió viviendo como una persona cuerda y que siempre criticaba la lógica con la que juzgamos la realidad.

Cuando Emilio murió de pulmonía encontraron un tratado acerca del tema de la alucinación, en el que relataba lo ocurrido lo cual, permitió comprobar la existencia del cadáver en su huerta. En él mismo tratado criticaba la lógica y aseguraba que hay misterios que no tienen solución.

En este texto vemos que se describe la realidad con el fin subvertir sus leyes pues la narración se presenta en un ambiente cotidiano regido por las leyes de la razón y la lógica racional, que constantemente van a ser cuestionadas por el protagonista.

Lo otro invade lo cotidiano transgrediendo la realidad y se aparece como una segunda persona física idéntica a la Emilio.

A pesar, de que éste presenta una posible prueba de la verdad su vivencia del acontecimiento sobrenatural que ha experimentado y que lo transformó por completo, esta prueba no es del todo contundente porque muestra un cadáver en descomposición y esto da lugar a la duda de la identidad del mismo:

Me percaté entonces de que llevaba un azadón consigo. Empezó a cavar con él mientras yo seguía clavado al suelo por un extraño sentimiento, mezcla de terror y de curiosidad.

Al cabo de un rato se descubrió la cabeza y parte de los hombros de un cadáver humano hecho ya casi esqueleto. Me lo señaló con el dedo diciéndome:

– ¡Mírame! (De Unamuno Miguel 75-76)

La ambigüedad que plantea el texto se mantiene y la duda es persistente. El fenómeno hace que el protagonista sienta terror ante el descubrimiento de su doble que es idéntico físicamente:

Lo que entonces pasó por mí fue indecible; no hay para expresarlo palabra alguna en el lenguaje de los hombres que no se mueren sino una sola vez. El que estaba ahí, de pie, delante de mí, era yo, yo mismo, por lo menos en imagen... El terror se había transformado en otra cosa muy extraña y que no soy capaz de definirte; era el colmo de la desesperación resignada (75-76).

Pero con un carácter diferente. Emilio se muere después de escuchar a su doble pronunciar su nombre y según él resucita en el cuerpo de éste y recibe su carácter silencioso y sombrío:

... y al oír al otro murmurar muy bajito y con los labios cerrados: ¡Emilio!, sentí la muerte. Y me morí ... cuando al poco rato volví al otro, o sea resucité, me encontré sentado ahí, donde tu te encuentras ahora sentado y donde el otro se había sentado antes, de codos en la mesa y cabeza entre las palmas contemplándome a mí mismo. Mi conciencia, mi espíritu, había pasado del uno al otro, del cuerpo primitivo a su exacta reproducción (75-76).



El tema del doble, el terror que causa esta comprobación en el protagonista y su reacción al escuchar que éste pronuncia un nombre es similar a lo narrado en *El Horla*, en el caso del cuento de Guy de Maupassant la aparición del otro es invisible, pero lo induce a la muerte.

Otra coincidencia es que el doble, en el cuento de Unamuno, se presenta como una imagen especular que antecede o conduce a la muerte a Emilio y éste como en el mito de Narciso, tema con el que habíamos relacionado al protagonista de *El Horla* de Guy de Maupassant, y que reaparece en este cuento, ambos protagonistas se enfrentan con su imagen y mueren, pero en el caso de *El que se enterró*, el protagonista resucita y cambia de carácter

La influencia que ejerció Maupassant en los escritores posteriores se hace notable aquí y también permite evidenciar cómo su obra tiene el germen de la fantasía que se desarrollará en escritores latinoamericanos representan una nueva perspectiva de lo fantástico. El doctor Roas nos permite confirmar esta idea así:

Es cierto que Hoffmann y, más tarde, Poe ya habían explorado con maestría la dimensión subjetiva de lo fantástico, entendida como manifestación o proyección de los miedos y los deseos más ocultos del ser humano, siempre contemplados, y de ahí su efecto ominoso, como una amenaza para éste (a diferencia de los textos que articula el efecto fantástico a partir de la agresión de un elemento exterior ... en este tipo de historias la amenaza proviene del interior del propio individuo) ... Esto llevó a la proliferación de

historias que desarrollan el tema de la alteración de la personalidad en todas sus manifestaciones: sueños, delirios, locura, desdoblamiento, influencia magnética ... Quizá el autor que mejor cultivó a finales de siglo esta vía de lo fantástico fue Maupassant ... Los cuentos de Pío Baroja y Miguel de Unamuno ... ofrecen un magnífico ejemplo de esta variante de lo fantástico (*Roas, David y Ana Casas, La realidad oculta* 14).

Entre los narradores latinoamericanos que desarrollan otra nueva modalidad de lo fantástico podemos mencionar a Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Julio Ramón Ribeyro y Julio Cortázar, todos ellos abordan el tema del doble como búsqueda de la identidad.

En torno a este aspecto de la búsqueda de la identidad perdida que aparece íntimamente relacionada con la reflexión sobre la muerte y la eternidad J. Óscar Carrascosa Tinoco al comparar a Unamuno y Borges, quienes desde su perspectiva tienen una herencia común en la melancolía cervantina que los conduce la conciencia de la nada humana que han transformado en la búsqueda de eternidad:

Dejando a un lado esta figura de la genialidad a la que ambos pretenden acercarse, hemos de volver a muchas afinidades entre los dos autores. Estas analogías se basan en el escepticismo de ambos y en su meditación sobre el tiempo. La reflexión sobre el tiempo conduce de nuevo al código melancólico, pues Saturno es

el planeta de la melancolía, se identifica con Chronos y, a la vez, se asocia a la Edad de oro, ese paraíso perdido... Borges se atreve a refutar el tiempo, Unamuno se rebela contra él, y los dos en sus fabulaciones, emplean diversos argumentos como pretextos para desarrollar un imaginario. Es precisamente este interés común lo que les une... (53)

El estudioso antes citado concluye con la idea de que al tomar conciencia de la irrealidad del hombre por estar sometido al tiempo y la finitud de la vida se siente despojado de su identidad: “La curiosa experiencia de la muerte les encamina al tema de la identidad, la duplicidad la fantasía y la irrealidad. El escepticismo produce búsqueda, indagación, y ahí coinciden Unamuno y Borges (53).

Esta interpretación introduce una perspectiva en la que Unamuno se anticipa a la posmodernidad que posteriormente será ampliamente desarrollada por Borges.

En texto objeto de nuestro análisis, de la misma manera que en el Horla de Maupassant se plantea la idea del doble, la diferencia es que el protagonista del cuento de Unamuno no se suicida, pero su conducta se transforma y su vida cambia radicalmente.

El cuento es relatado por un narrador testigo que toma la palabra para referir los sucesos y que cede la voz al narrador protagonista en el dialogo que introduce la confesión que explicaría el cambio de carácter de Emilio: “Yo no sabía qué hacer al oírle esto. Me dieron tentaciones de huir, pero la curiosidad venció en mí al

miedo. Y el continuo ... Y me vi, o vi mi anterior cuerpo , lívido y rígido, es decir, muerto. Había asistido a mi propia muerte (De Unamuno 73).

Como habíamos señalado antes, la narración se estructura con las leyes de la lógica, pero pierde su causalidad cuando el fenómeno sobrenatural transgrede las leyes físicas y psicológicas, pues en el mundo occidental no es posible la resurrección tomando el carácter de otro ser, aunque en la religión cristiana se sostiene la creencia en la resurrección de las almas en el llamado juicio final que está lejos del momento del acontecimiento narrado. La historia termina y el problema planteado queda sin solución.

En el discurso encontramos abundante adjetivación para enfatizar lo extraño de la situación:

“...habíase convertido en un hombre tristón, taciturno...(68)”.

“Inquisiciones infructuosas(68). ”

“Y me vi, o vi mi anterior cuerpo lívido y rígido...Y se me había limpiado el alma de aquel extraño terror” (73)

Adverbios de modo con idéntico propósito: Era extraordinario el cambio de carácter que sufrió mi amigo... pensé por un momento que era su estancia más habitual y favorita la que la había cambiado de modo tan sorprendente” (70)

“Me hacía sufrir horriblemente” (91)

Es notable, también la imprecisión del lenguaje para describir emociones ante el suceso sobrenatural: “Lo que entonces pasó por mí fue indecible; no hay para expresarlo palabra alguna en el lenguaje de los hombres... El terror se había transformado en otra cosa muy extraña y que no soy capaz de definirte... (73)

El texto presenta verosimilitud en la medida en que, narra con técnicas realistas, detalles de la casa y la habitación de Emilio: “Desde antes de su cambio no había yo entrado en aquel su cuarto de estudio. No se había modificado nada, pero ahora me pareció más en consonancia con su dueño... Su antiguo asiento, aquel ancho sillón frailer, de vaqueta, con sus grandes brazos...(70)”

La isotopía también se desarrolla aquí en el nivel sintáctico porque se transgrede el orden causal de los acontecimientos en la historia que se interrumpe con la aparición del doble que modifica la conducta del protagonista.

Por las características que presenta el cuento *El que se enterró*, identificadas en este análisis, podemos afirmar que la narración de Unamuno se puede incluir en la modalidad de lo fantástico europeo, aunque contiene la temática relacionada con la identidad en la que como ya lo señalamos será desarrollada por un nuevo modelo de fantasía en Latinoamérica.

### **C) Las preocupaciones de un padre de familia de Franz Kafka y una nueva concepción de lo fantástico**

Esta breve narración de Kafka que aparece en la colección titulada *La metamorfosis y otros relatos de animales*, fue escrito en 1917. En este texto se naturaliza lo sobrenatural y se manifiestan las bases de una nueva concepción de lo fantástico que será ampliamente desarrollada por los escritores latinoamericanos dando origen a lo fantástico latinoamericano.

En este relato se refiere la historia de un padre de familia que encuentra en diversos lugares de su hogar un carrete de hilo en forma de estrella con dos terminaciones que semejan patas. En el mismo están anudados hilos de colores. El carrete parece tener la capacidad de desplazarse y hasta de responder a las preguntas que le formula el hombre.

En la actitud del narrador no hay sorpresa acerca del suceso que podríamos identificar como la animación de un objeto inanimado, de tal forma que se naturaliza lo sobrenatural, ya que la superación de los límites físicos que separan lo animado (las personas o los animales) con relación a lo inanimado (las cosas) se acepta por parte del narrador sin sorpresa ni inquietud; motivo por el cual éste no se plantea la necesidad de explicarlo.

Un padre de familia que es el protagonista de la obra tiene un estatuto de familiaridad con la realidad en la medida en que representa una entidad social que forma parte de nuestro mundo, pero al contrario que en los textos maravillosos, en este texto si se manifiesta lo cotidiano, aunque en la narración no se dan detalles de la actividad diaria del padre de familia, ésta permite suponer que el protagonista encuentra al Odradek varias veces cuando sale de su hogar porque declara: “habita alternativamente en la buhardilla, el hueco de la escalera, los pasillos y el vestíbulo. A veces, uno no lo ve durante meses ... A veces cuando uno sale por la puerta y lo encuentra apoyado en la barandilla ... (Kafka 139), además, el padre de familia no actúa ni reacciona en contra de la presencia del ser extraordinario que encuentra, ni se plantea la necesidad de explicar su presencia, lo único que hace es reflexionar acerca de que éste ser puede sobrevivirlo a él, de tal manera que

podemos observar que el procedimiento usado para presentar este objeto extraño es similar al que se produce en los textos maravillosos en los que se inserta un ser indeterminado o genérico y no se precisa el suceso en el tiempo, pero en el texto de Kafka las circunstancias en que se produce el prodigio no son las mismas, ya que la narración permite la identificación de ese individuo con un ser real un padre de familia en situaciones similares, el prodigio no aparece rodeado de situaciones que impliquen injusticia o amenaza de un peligro grave, tampoco hay un final feliz; el único peligro posible que puede llenarnos de dudas es que el objeto extraño tenga una vida más duradera que la del padre de familia, lo cual nos conduce ante la idea de una propuesta simbólica que enmascara otros significados.

Por lo que observamos que el suceso ocurre en la realidad cotidiana, manifestándose sin ninguna preparación para su desarrollo. Al mismo tiempo, el texto abre varias posibilidades de verdad que están directamente relacionadas con su polisemia.

En este relato se transgreden las leyes de la física, pues un objeto no puede desplazarse, ya que carece de la capacidad de movimiento ni tampoco puede hablar y menos reírse. Sin embargo, el narrador afirma que éste se ríe, aunque su risa sea diferente a la humana.

Así que se desarrolla una ruptura con los textos fantásticos europeos ya que parte del mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración.

La otredad emerge a lo cotidiano desde dentro del universo del protagonista o de alguno de los personajes y lo sobrenatural se naturaliza, ya que la preocupación del padre de familia por un objeto animado que lo sobrevivirá a él y a sus hijos puede simbolizar la transformación alienante del ser humano cuya esencia queda desvirtuada en el engranaje social, pues el sujeto puede ser considerado bajo la perspectiva de un mundo mecanizado como un objeto más, lo que parece anticiparse a lo que ocurre en la sociedad de consumo.

La idea de la naturalización de lo sobrenatural se confirma y se perfecciona con lo observado por Leopoldo La rubia de Prado:

Respecto a la idea de Novalis en que *romantisieren* significa dar a lo familiar el prestigio de lo insólito y a lo finito la apariencia de infinito, en obras de Franz Kafka como *La metamorfosis* o *Preocupaciones de un padre de familia* el autor nos presenta a unos protagonistas que desde un entorno absolutamente cotidiano y familiar se tornan objetos animados como es el caso de Odradek o de coleóptero en que se convierte el viajante de comercio Gregor Samsa tras su fantástica transformación (184-185).

Otro aspecto que ha sido señalado en el texto que estamos estudiando es el relacionado con la utilización que hace el autor de las leyes de la imaginación onírica, como posibilidad de productividad textual, detalle que Leopoldo la Rubia de Prado toma de Marthe Robert así:



Para Marthe Robert, Kafka” condensa en un mismo personaje elementos heterogéneos que, no siendo reconocidos, confirman al héroe en el sentimiento engañoso de su unidad. Imitando la técnica del sueño en lo más productivo que posee, separa lo que debiera constituir un solo cuerpo, confunde lo que debiera estar separado, exterioriza lo invisible e interioriza lo exterior” (267) Efectivamente, personajes tan extraños como Odradek no pueden ser más que la fusión simbólica de diversos aspectos en los que el sueño o imaginación han desempeñado un papel importante. Por ejemplo la forma de estrella –recordemos la estrella de David– de Odradek puede deberse al judaísmo sustentado por Kafka. Su extraña risa, podría, asimismo, deberse a que Kafka padecía de tuberculosis (272).

En cuanto a su temática encontramos que lo inanimado cobra vida es decir se anima. Esta transformación en la que las cosas cobran vida que sugiere la progresiva degradación de lo humano, es presentada a través de recursos como la prosopopeya, en la cual se dota de carácter humano a los animales y en este caso a las cosas.

Otra forma de transgredir la realidad también puede resolverse de manera inversa cuando los humanos adquieren características de los animales con fines simbólicos que revelan una crítica abierta a las deficiencias del hombre y la sociedad como ocurre con los cuentos de la colección en los que aparece este texto de Kafka.

Este proceso parece anticiparse a lo que ocurre en la actualidad pues el hombre pierde su autonomía y se hace dependiente de lo que ha creado para su propio bienestar; aspecto que se desarrolla ampliamente en el cuento *Las Hortensias* de Felisberto Hernández, narrador latinoamericano que no es el único heredero de esta vertiente pues, Julio Cortázar y Juan José Arreola son otros de los escritores herederos de esta tendencia.

Además, el título que hace referencia a un padre de familia, nos sitúa en el campo semántico del padre como ente percedero que se siente amenazado por la posible eternidad del Odradek, que podría adquirir superioridad y poder sobre él, lo que lo vincula con el mito de Saturno que trata de impedir que su poder sea desplazado, aunque en este caso, el mito del padre devorador y celoso se ha desplazado hacia el objeto animado que resultaría superior en la medida de su posible eternidad o sobrevivencia.

Esta relación temática podría vincular el texto con la biografía de Kafka y su relación con su padre, pero desde nuestra perspectiva resulta una relación demasiado cómoda y mecánica, además de que limita el sentido de la misma, porque aunque la historia familiar de un escritor influye en la creación de una obra no se reduce a ella, pues hay muchos factores que intervienen en la misma como el contexto en el que vive y las concepciones estéticas de la época.

Para abundar sobre este aspecto es importante destacar que la interpretación propuesta por Leopoldo La Rubia de Prado acerca de la voz emitida por el Odradek y su relación con la enfermedad de Kafka, también ha sido

vinculada por él, en este mismo estudio, con la influencia del expresionismo y especialmente el drama del teatro expresionista así:

Prácticamente, una a una, las características de **Ich-drama**, propio del expresionismo, se pueden encontrar en la obra de Kafka que, una vez más, está relacionada con el teatro, ahora expresionista. Si los actores buscan la creatividad mediante un peculiar uso de la voz, tal como ocurre en “Josefina” o en “Preocupaciones de un padre de familia” donde los protagonistas de ambos relatos emiten una peculiarísima voz, no es tanto porque, como sabemos, Kafka estuviera tuberculoso (razón que muchos “Kafkólogos” han esgrimido), sino porque es un efecto típico del drama del momento ... Como en otras ocasiones, Franz Kafka hace uso de características propias del expresionismo, pero otorgándoles un significado propio de carácter universal (258-259).

Lo cual confirma la idea de que el texto favorece la polisemia por su carácter simbólico favoreciendo diferentes posibilidades de verdad.

Para continuar con la idea del mito de Saturno y sus posibles derivaciones podemos agregar que la familia es un microcosmos de la sociedad y la autoridad del padre, representa también a la sociedad y al sistema adoptado por ésta, que termina por devorar o anular los posibles hijos descarriados o diferentes que se le enfrentan, pero que en el contexto de la obra de Kafka se puede relacionar con la posibilidad del temor del hombre por el devenir de los objetos creados por él que

pueden en un momento dado enajenarlo y adquirir un poder insospechado. Esta idea coincide con lo propuesto por Ernst Fischer así:

La cosa que se ha escapado del dominio del hombre, y que pasea su monstruosidad a su aire, parece con todo carente de peligrosidad...Kafka sabía que este sistema era el capitalismo, pero también sabía que este sistema había crecido por encima del capitalista, que le vencía mediante el poder de las cosas (129).

Está temática, también se puede vincular con la destrucción que ocasionan a los humanos los seres creados por él como la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, cuyo protagonista es conducido a la muerte por el ser que y le sobrevive a él, aunque en este caso es por poco tiempo.

El relato es narrado en tercera persona lo que da mayor credibilidad al suceso y como ya lo habíamos notado no muestra sorpresa acerca de las características sobrenaturales del objeto que describe: "Su aspecto a primera vista es el de un carrete de hilo, chato y con forma estrellada, y en efecto parece recubierto de hilos enrollados... (Kafka 139)

En la sintaxis del texto se superponen lo humano con el objeto que se ha animado el cual coincide con el narrador al responder sus preguntas:

A veces no se le ve durante meses; seguramente porque se ha ido a vivir a otra casa, aunque indefectiblemente siempre vuelve a la

nuestra. ... Naturalmente, uno no le hace preguntas difíciles, más bien se le trata –su insignificancia induce a ello– como a un niño.

–¿Cuál decías que es tu nombre?

–Odradek– dice él.

–¿Y dónde vives?

–Domicilio indeterminado– dice y ríe... (140)

En su discurso observamos el uso de la prosopopeya que se manifiesta cuando el narrador dota de habla y risa a Odradek, este recurso permite vincular al ser descrito con el futuro que le espera al ser humano en el que no se nota aparentemente su alienación porque la misma ha pasado a formar parte de su nueva esencia: “Uno tiende a creer que esta criatura tuvo en otro tiempo una forma adecuada a un fin. Pero no parece que éste sea el caso; al menos no se encuentra ningún indicio de ello (139).”

El narrador al establecer la relación del objeto con los humanos y presentarlo como un ser dotado de movimiento, cualidad inherente al hombre o a los animales, hace más ambigua la percepción del mismo, pues tiene cualidades confusas que lo emparentan con los individuos o los animales: “El conjunto puede sostenerse como sobre dos patas.” (139)

En la siguiente comparación coloca al objeto en el mismo rango de los humanos en la medida en que lo dota de la risa que es cualidad inherente a éste y

también lo relaciona con el campo semántico del otoño, hojas caídas, prefiguración de lo gris, sin vida, muerto o falta de vitalidad, pero que paradójicamente sobrevivirá a la efímera vida de los humanos: "... claro que se trata del tipo de risa que puede producirse sin ayuda de pulmones: **suenas como el crujido de las hojas caídas** (140) ”.

Con el uso de un adverbio y un adjetivo consigue completar la animación del objeto: “De todas formas, no se puede decir nada más pormenorizado, pues Odradek es **extremadamente ágil** y no se le puede capturar (140) .”

El manejo particular que hace el narrador del discurso desarrolla la polisemia del mismo, que admite varias posibilidades de verdad, pues al presentar el carácter ambiguo del sujeto descrito, nos permite reconocer en él lo que señala Rosalba Campra acerca del desarrollo de lo fantástico latinoamericano, ya que en este texto de Kafka se remite a un desciframiento doble de una palabra, pero este no es inmediato, sino que se deriva de la temporalidad de la lectura, los sentidos latentes para el lenguaje aquí terminan detonando y desempeñan un papel en el desarrollo de la acción.

De tal manera que el texto se hace difusamente significativo por lo que da lugar para identificarlo como símbolo que se abre a múltiples interpretaciones.

Con relación a este aspecto si vinculamos el inicio del relato en el que se declara la falta de sentido que tiene el nombre del Odradek y que se reitera al final del texto:

Unos dicen que la voz “Odradek” es de origen eslavo y, conforme a ello, tratan de demostrar cómo se formó la palabra. Otros, por el contrario, creen que procede del alemán y que tan sólo acusa cierta influencia eslava. La poca firmeza de ambas interpretaciones lleva a concluir que ni la una ni la otra son correctas, sobre todo porque de ninguna de las dos se deduce que la palabra tenga sentido (139).

Veamos ahora su relación con el final en el que se reitera la idea de la falta de sentido o lo absurdo de la existencia del Odradek y su posible sobrevivencia más duradera con respecto a lo que ocurre en la efímera vida del individuo y su progenie: “Todo lo que muere ha tenido previamente cierto fin, cierto tipo de actividad que lo ha desgastado; pero esto no puede aplicarse a Odradek. Es evidente que no hace mal a nadie, pero la idea de que me sobreviva me resulta casi dolorosa (140).”

Notamos como todos los aspectos extraños reunidos en Odradek, lo presentan como un ser absurdo, sin utilidad, sin sentido, que sobrevivirá a la familia; lo cual nos permite vincularlo con la carencia de sentido de la vida experimentada por el ser humano después de la Segunda Guerra mundial, ya que el incremento de los descubrimientos científicos y tecnológicos han transformado al hombre y le han restado importancia hasta convertirlo en un ser insignificante y absurdo lo que resulta irónico ya que los objetos creados por él para su bienestar lo desplazan y terminan por alienarlo.

Con relación a la ironía contenida en el texto acerca de las cualidades del Odradek Leopoldo La Rubia de Prado propone la siguiente explicación, que nos confirma nuestra interpretación, pues identifica al objeto descrito como símbolo de una futura vida humana en el que el sujeto aparece alienado:

... el relato *Las preocupaciones de un padre de familia* la descripción del protagonista, Odradek, es ya de un patetismo absoluto: un ser con ciertos atributos humanos que se asemeja a un carrete de hilo ... Un ser tal no puede sino ser infeliz ante la homogeneidad del resto de los seres. Sin embargo Odradek es un ser divertido no sólo por sus características, sino por su misma forma de vida, su comportamiento y sus habilidades que, aparentemente, chocan frontalmente con la descripción que de él se nos ha realizado: "Odradek es extraordinariamente ágil y no se le puede apresar" (Bestiario 52) Kafka consigue acentuar el efecto cómico de este extraño y diabólico ser a través de la reflexión que realiza sobre el pasado de Odradek: " Uno se siente inducido a creer que esta criatura tuvo en otro tiempo alguna especie de forma inteligible" (51) El relato integro es de una comicidad patética sin precedentes si tenemos en cuenta que Odradek no es solamente un extraño ser fruto de la extremadamente fértil imaginación y fantasías Kafkianas. Odradek puede ser una alegoría de la propia vida de Franz Kafka (186).

A las conclusiones finales del autor citado podríamos agregar aunque cabe



la posibilidad de que el narrador del texto nos presente en Odradek una alegoría de la vida de Kafka, el texto no queda agotado y que su significación abarca muchas más posibilidades interpretativas.

Con relación a esta idea es interesante la propuesta que hace Noah Willumsen quien después de discutir las interpretaciones alegóricas del mismo, concluye confirmando la imposibilidad de atrapar su significado verdadero debido a que califica el texto como complejo, dinámico e inasible:

If you find Odradek: kill it (the real one cannot die). It is not through capture that its truth becomes available, nor does its capture seem possible, defined as it is only by lack of fixity. While we argue with “die einen” and the “andere[n]” about what \*Odradek really means, it will shuffle off into background, leaving us only its lungless laughter forever to interpret and never to overcome (282). Instead, we must take up the text, in its full complexity, and enter into its unstable dynamics (Willumsen 51).

Desde nuestra perspectiva, esta propuesta confirma la polisemia del relato, pero es pertinente aclarar que a diferencia de la verdad que este estudioso cuestiona en las interpretaciones que se hacen del mismo, lo que resulta más relevante son las múltiples posibilidades significativas que presenta y que le confieren al texto la capacidad de evidenciar una nueva postura con respecto al desarrollo de lo fantástico.

Por otra parte, considerar al texto como metáfora que puede revelar una realidad que yace oculta es precisamente lo que hace de Kafka el iniciador de otra vertiente de lo fantástico. Acerca de lo cual las palabras de Leopoldo La Rubia con relación a *La Metamorfosis* de Kafka pueden aplicarse al texto que estamos estudiando, en el sentido de que una transformación de un objeto en un humano puede enmascarar o revelar otras situaciones: “La transformación de Gregor Samsa en un insecto podría ser la plasmación de un deseo reprimido o el reflejo de un sentimiento, sin olvidar la hipótesis ... de que ese “regreso” a lo monstruoso puede significar el modo de desenmascarar (desmarcándose) una situación familiar (social, política, económica) anómala (161).”

Podemos entonces vincular las últimas palabras del crítico con el valor simbólico que encontramos con relación a los problemas y la temática que mencionamos acerca del texto que estamos analizando.

En cuanto a la verosimilitud del texto observamos que es interna y además usa modelos miméticos para lograr la construcción de lo fantástico sin tener que recurrir a un choque violento con lo real, semejante a lo que ocurre con lo maravilloso.

Presenta una descripción aparentemente minuciosa del Odradek, pero solo incluye los rasgos esenciales de la misma, como lo afirma Ernst Fischer:

Es verdad que muchos de los personajes aparecen retratados con rasgos finos y sólidos, pero lo cierto es que muy raramente se percibe a través de sus ojos el mundo ambiente; además la

mayoría de las veces su imagen se compone a base de algunos detalles esenciales (151).

Desde nuestro punto de vista este aspecto le confiere al objeto un carácter de entidad enigmática, además, integra el discurso oral en el que intercala su interacción con el narrador, quien revestido de la autoridad de jefe del hogar del cual se espera una conducta auténtica y fiable, que otorga credibilidad y verosimilitud al texto: “¿Puede morir?... ¿Será posible entonces que siga rodando por las escaleras y siga dejando hilos ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos?” (Kafka 140).

Lo anterior evidencia que en el texto se integran lo sobrenatural y lo natural sin problemas logrando presentar lo inverosímil como verosímil.

Se produce en el relato una isotopía de la transgresión cuando se invierte el orden semántico que corresponde a un objeto inanimado presentándolo como animado que interactúa con el narrador respondiendo sus preguntas y con una movilidad que no le pertenece: “Habita alternativamente la buhardilla, el hueco de la escalera, los pasillos y el vestíbulo. A veces no se le ve durante meses; seguramente porque se ha ido a vivir a otra casa, aunque indefectiblemente siempre vuelve a la nuestra (140).”

Por todas las características que presenta el texto analizado, podemos confirmar que en él se introduce una nueva modalidad de lo fantástico que será desarrollado por los escritores latinoamericanos dando origen la vertiente fantástica que identificamos como lo fantástico latinoamericano.

#### **D)      Fueron *Testigos* de Rosa Chacel y lo fantástico europeo**

En el cuento *Fueron testigos de Rosa Chacel* que aparece en la colección titulada *Sobre el piélago* publicada en 1952, predominan las se características del cuento fantástico europeo como lo veremos a continuación.

En este texto se nos presenta una historia en la que un hombre que camina después del medio día por una acera frente a los restos de una demolición y se cae. Un vendedor de botones de origen sirio trató de auxiliarlo, se acercó a él y quedó aterrorizado por lo que presenció. Fue a pedir ayuda a una tienda cercana y les contó lo que vio a los dependientes, pero nadie le creyó. Él insistió hasta que alguien vio al hombre caído y fueron con el muchacho a verlo.

El hombre no se levantaba y veían que se sacudía espasmódicamente y se empezó deshacer, todos quedaron atónitos y uno de los obreros fue al almacén a hablar por teléfono a los de Asistencia Pública, pero tuvieron que ayudarlo porque debido a su impresión no podía encontrar el número que buscaba, finalmente lograron encontrarlo y pidieron una ambulancia.

Al escuchar lo que había pasado todos los que estaban en el lugar fueron a ver al hombre que poco a poco iba perdiendo su forma y parecía una masa hirviendo que se evaporaba lentamente en la acera, antes de que terminará de esfumarse, llegaron los de la ambulancia y preguntaron dónde estaba el accidentado, pero nadie acertaba a dar explicaciones y dejaron pasar a los enfermeros que solo veían una mancha que se evaporaba.

Volvieron a interrogar a la gente, pero solo el hombre que se había atrevido a llamarlos trataba de explicar lo sucedido con una voz apenas perceptible y los enfermeros estaban incrédulos, suponiendo que todos encubrían algún delito y al ver que los restos de la mancha desaparecían trataron de recoger algo para analizarlo, pero una de las mujeres lo impidió y no alcanzaron a tomar ninguna muestra. Cuando desapareció por completo aquella cosa, estaban estupefactos y no daban crédito a su experiencia.

La temática del texto tiene aspectos relacionados con el terror, pero no es un terror inspirado por un fantasma o un vampiro o un monstruo, lo que provoca esta sensación es la observación de un suceso inesperado, que atenta contra las leyes naturales:

El terror había paralizado a los cuatro hombres, hasta que uno de ellos logró soltarse de la repugnante fascinación rompiendo la cadena que inmovilizaba sus nervios y que estaba tramada por sus nervios mismos, contraídos, rígidos... Aquel removerse que en un principio pudo parecer la lucha contra algún mal espasmódico que le sacudía, no se había aplacado enteramente, pero se había ido convirtiendo en un temblor semejante al que agita a una masa espesa cuando comienza la ebullición. Pues el hombre, en suma ya no era más que esto: una masa sin contornos (Chacel 55-56).

Más bien, el asombro o miedo que experimentan los personajes se produce porque el fenómeno que ocurre es tan extraordinario que quienes lo presenciaron se negaron a creerlo y trataron de olvidarlo pues es la irrupción de lo imposible en

el mundo regido por la razón y su impacto fue tan fuerte que uno de ellos se vuelve loco:

Otros en cambio, habían agotado sus fuerzas soportando el proceso desde el principio al fin y, al comprobarlo totalmente extinguido, se sentían liberados de su inhumana opresión, y perezosamente querían no creer lo que habían visto ... el hombre de la voz que no podía reposar seguía delirando los gritos de su mudez ... Todos se dispersaron por la ciudad y todos, menos éste, volvieron a sus vidas y faenas habituales, combatiendo unos el recuerdo hasta lograr lavarse de él conservándole otros con gratitud y temor (60).

El terror que experimentan las personas que presencian la descomposición y desaparición del personaje y la locura que la misma provoca en uno de los espectadores del prodigio permite asociar este suceso con la revelación de las precarias y nulas posibilidades que tienen los individuos para trascender el poder de destrucción de fuerzas desconocidas e incontrolables que lo amenazan.

Coincidimos con lo que declara Ana Rodríguez-Fischer acerca de los textos de Rosa Chacel y que se puede aplicar en este caso: “No son cuentos de misterio sino misterio puro, luminoso: ese que se muestra en revelaciones y adivinaciones, y que no necesita de lo fantasmagórico ni de lo estrafalario” (Rodríguez-Fischer 130)

La historia es contada por un narrador en tercera persona omnisciente y al final se focaliza en la mente el primer observador del suceso un joven vendedor de botones, así la narración nos da la sensación de objetividad:

A lo lejos, en la calle apareció un hombre. Venía por la acera de enfrente a la puerta del sirio. No había nada de notable ni en su aspecto ni en sus ademanes: era simplemente un hombre que venía por la acera de enfrente... El muchacho veía a diario pasar sobre aquellas losas a los transeúntes ocupados en sus quehaceres y no esperaba de ellos ninguna señal. Pero cuando veía venir un perro, aguardaba ansiosamente. Sabía que la pureza irracional tenía que ser sensible al magnetismo que se desprendiese de aquel trozo de suelo (Chacel 54).

En la sintaxis del cuento se presenta una ruptura con el acontecer cotidiano debido a que el suceso extraordinario irrumpe en la vida cotidiana de los vecinos del lugar en que se presenta y resulta inexplicable para las leyes de la lógica racional, pues un ser humano no puede evaporarse de un momento a otro sin ninguna causa probable, así la historia termina y no se resuelve la duda.

En cuanto a la verosimilitud el suceso se presenta en los límites de la realidad cotidiana sin un ambiente previsto para lo sobrenatural, en una acera, después de medio día, frente a un almacén y ante personas normales:

Las máquinas que trabajaban en la demolición de una casa acababan de pararse. Los hombre habían caído rápidamente en el descanso, así como los cierres metálicos de almacenes y depósitos, y sólo habían quedado en el aire, fluctuantes y reacias a sedimentarse, las partículas de diferentes géneros y estructuras que componen el polvo (54-61).

Todo lo que rodea la narración es familiar y normal, pero el suceso que ocurre quebranta esa normalidad, pues la descomposición de un cuerpo que va perdiendo su masa y su definición hasta convertirse en una mancha y evaporarse es algo que atenta contra las leyes naturales de la física ya que un cuerpo, aunque se descompone al perder la vida no pierde su materialidad, sino después de un tiempo considerable y quedan restos de lo que conformó su ente físico de tal forma que no desaparece en un instante y mucho menos se evapora. Este suceso no tiene explicación lógica y por ese motivo causa el terror e impresiona a quienes lo presencian.

Se nota la conciencia que tiene la autora de este cuento acerca del paradigma de lo fantástico europeo pues afirma:

Otros, trataban de armonizar, lo que sabían cierto e increíble con las leyes de la razón ordinaria y decían que en el porvenir se progresaría lo suficiente como para encontrarle una explicación, o bien había que aceptar las cosas vedadas al entendimiento que caían del cielo o de donde fuese (Chacel 60).



Lo anterior podemos reconocerlo como una anticipación de lo fantástico latinoamericano, en el sentido en que no hay atmosfera previa para la aparición de lo fantástico, aunque mantiene los demás rasgos de lo fantástico europeo. Encontramos en el discurso algunas comparaciones que permiten identificar la imposibilidad de describir el fenómeno extraordinario:

Y al mismo tiempo fue inclinándose y tendiendo a caer hacia delante **como una vela reblandecida...** Pero se había ido convirtiendo en un temblor semejante al que agita a una masa espesa cuando comienza la ebullición... Como **un suspiro lento...** Su ligereza llegó a ser entonces **como la de esos líquidos** muy volátiles cuya mancha, si se vierten en el suelo empieza a mermar rápidamente por los borde y desaparece sin dejar huella (58).

“Tenía un sombrío matiz, complejo como la angustia... Era como una campana que moviese el viento, era como una vibración convulsa, semejante a la de un alambre que salta por excesiva tensión” (60).

**Metáforas** para describir lo extraordinario de esa forma antihumana:

O tenía el irrevocable carmesí que grita piedad como razón última.

O para describir el impacto del suceso en los espectadores del mismo:

Se nutría de una savia de locura (56).

Querían palpar con la mirada en el suelo (56).

**Adjetivación abundante** que enfatiza la ruptura con la lógica racional:

“Empezaba a ser totalmente incomprensible, humanamente inadmisible... y que estaba tramada por sus nervios mismos, contraídos, rígidos...pero su voz no era inteligible” (56).

“una masa sin contornos” (56).

“inhumana opresión... hostil a la mente” (60).

En este texto que posee muchos aspectos de lo fantástico europeo, también encontramos una fuerte carga polisémica que permite hacer múltiples lecturas, por ejemplo, lo podemos interpretar como una manifestación de la disolución del ser humano presentada en la lenta y paulatina deformación del cuerpo del hombre que cae para no levantarse, en la que vemos una metáfora de la pérdida de la categoría humana que simboliza la anulación del valor del sujeto como ser superior, racional, dotado de sentimientos y emociones. Este despojo de materia inerte pegajosa evanescente es un símbolo de la desintegración del sujeto, en un mundo que lo convierte en ente material adaptable a las necesidades del engranaje propuesto por quienes detentan el poder y prescinden de cualquier rasgo de sensibilidad con el fin de lograr sus objetivos, aun a costa de la dignidad de sus congéneres, el ser humano desposeído de su dignidad deja su esencia para convertirse en una cosa más que puede desaparecer sin que a nadie le preocupe.

El hombre a pesar de que luchó con las fuerzas que le quedaban para superar esa metamorfosis que acabó con su esencia y lo redujo a la nada absoluta, fue en su última fase una mancha de agua que se evaporó sin dejar rastro, lo que nos sugiere una muestra impresionante de la total indefensión a la que están sometidos los individuos que forman parte de la masa anodina ante fuerzas superiores a ellos.

Es notable la creatividad de la autora del cuento al introducir el miedo a través de la transgresión imprevista de las leyes físicas que tienen que ver con el final del ente material humano, pues todos sabemos que si alguien muere, quedan los restos de su estructura ósea, pero en el caso aquí relatado se esfuma instantáneamente todo vestigio del cuerpo del hombre. Resulta paradójico que en el contexto en que ocurre esta disolución del cuerpo humano aparezcan los restos de la demolición de una casa de la que quedan partículas restantes de polvo y escombros mientras que del hombre no quedó nada, lo que desde nuestra perspectiva no puede ser gratuito, ya que favorece la vinculación de este suceso con la precariedad del destino humano.

Encontramos una relación entre la idea de la extinción del ser humano asociada a la deformación del cuerpo y su desaparición que presenta Rosa Chacel con la disociación de la materia corporal que simboliza Picasso en su obra pictórica *El Guernica* que revela el poder de destrucción de la bomba atómica lanzada contra la población del pueblo español identificado con ese nombre, que encierra una dolorosa crítica de las atrocidades cometidas por el fascismo antes de la Segunda Guerra Mundial.

Creemos que la guerra afectó de tal manera a la escritora y al artista plástico, ya que presentan en sus obras símbolos de la desaparición sin sentido de la vida humana, que obedece a los dictados de poderes desnaturalizados. En ellos se plasma la precariedad de la existencia y la temática de la muerte, destino humano en el que se desvanecen todas las aspiraciones y vanidades individuales y colectivas.

Lo anterior nos remite temáticamente a los versos finales de un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz en los que se refleja el destino final de nuestra existencia:

Es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:

Es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada<sup>12</sup>

Estos versos parecen dialogar con los versos finales del Soneto de Luis de Góngora y Argote en el que se aborda el tema la brevedad de la vida:

goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada<sup>13</sup>.

Todas estas relaciones temáticas favorecen la conciencia de la precariedad de la existencia humana y a la brevedad de la misma, que se emparenta con el pensamiento existencial que surgió después de las contiendas bélicas en Europa.

En lo relacionado con la isotopía la transgresión en el cuento se produce a nivel sintáctico, porque la vida cotidiana de los vecinos del lugar se interrumpe sin ninguna motivación lógica en la historia que pueda justificar la evaporación

---

<sup>12</sup> Véase Sor Juana Inés de la Cruz *Soneto CXLV A su retrato* Web. 21 abril 2015 <<http://www.acsu.buffalo.edu>>

<sup>13</sup> Véase Luis de Góngora y Argote, *Mientras por competir con tu cabello en* Web. 27 mayo 2015 <<http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/mientras.htm>>

paulatina del hombre que cae en la acera y la historia termina sin que está incógnita se pueda despejar.

Finalmente, como ya lo mencionamos, la autora desarrolla en este cuento las características de lo fantástico europeo con una gran originalidad la cual está ligada a su contexto vital y además anticipa algunos elementos de lo fantástico latinoamericano.

### **E)        *La Gabardina de Max Aub* y lo fantástico europeo**

*La gabardina* es un cuento publicado en la colección titulada *Ciertos cuentos*, *Cuentos ciertos* en 1955. En el que encontramos la temática y los rasgos determinantes de lo fantástico europeo.

En el texto se relata la historia de Arturo Gómez Landeiro, joven huérfano de padre, que rara vez llegaba tarde a su hogar. Un día de carnaval fue al salón de baile donde había quedado de encontrarse con sus amigos y mientras los esperaba vio a una muchacha en la puerta de enfrente, se acercó a ella y le pidió que bailaran, la chica aceptó sonriente y bailaron hasta que ya quedaba poca gente en el salón.

Se sentó a conversar con la muchacha que sólo accedió a darle su nombre Susana, cuando fue la hora de salir del salón ella se despidió, pero llovía y como ella no llevaba abrigo, él le prestó su gabardina y le pidió una cita, la chica no respondió, a pesar de ello, Landeiro decidió acompañarla y la condujo en un coche

hasta la dirección que ella proporcionó, antes de llegar a su destino ella se bajó. Él la siguió hasta su casa.

Al otro día llegó una hora antes de lo acordado y esperó en vano más de tres horas, entonces decidió preguntar en el lugar que había visto entrar a Susana, con la excusa de recuperar su gabardina. Le abrió una anciana muy parecida a la muchacha, él le preguntó por ella y la señora reaccionó temerosa e impresionada ante sus palabras, a su vez él también se sorprendió ante esta conducta. La señora le dijo que la muchacha había sido su sobrina, pero que ya estaba muerta desde hacía cinco años, entonces él le contó que había bailado con ella la noche anterior y la señora para comprobar lo que le había dicho acerca de su sobrina lo llevó al cementerio y le enseñó la tumba en la que aparecía la fecha de su defunción. Arturo encontró cerca de allí su gabardina y muy asustado la tomó.

Después, se hizo amigo de la anciana e iba todas las tardes a hablar con ella sobre Susana. Vivió solitario hasta que murió.

Se nota claramente que el autor conoce muy bien el paradigma del género pues el narrador cuando introduce al protagonista aclara que éste es un ser normal y corriente: “Por lo visto las cosas extraordinarias le suceden a cualquiera; lo importante es cómo se enfrenta uno con la sorpresa. Si Arturo Gómez hubiese sido hombre excepcional no escribiría esto... (Aub Max 151)

Este cuento Toma la realidad con el fin de subvertir las leyes de la misma e introduce la duda de lo ocurrido, pues la ambigüedad creada en la ficción no se soluciona ya que Arturo, el protagonista, es quien afirma que bailó con el fantasma de Susana que había muerto hace cinco años.

Arturo no superó esta experiencia sobrenatural y quedó traumatado hasta su muerte: “El joven que pronto dejó de serlo, se hizo muy amigo de la viejecilla. En su casa, mientras las tardes se iban a rastras, cojeando, hablaban interminablemente de Susana. Murió hace poco, soltero, virgen y pobre (164).”

El en el texto se mezclan los temas de la muerte, los fantasmas y la necrofilia de clara influencia romántica. La temática de la historia es tomada de una leyenda urbana originada en Valencia que llegó a México y me atrevo a decir que a otros países latinoamericanos donde ha sufrido variantes, pues cuando la leemos recordamos las leyendas que contaban las abuelas a los adolescentes para que evitaran que se les apareciera la novia eterna y no regresaran tarde y bebidos al hogar, ya que en el camino podría aparecerles ésta, quien los asustaba y acababa con su borrachera.

Parece ser que esta historia la tomó Max Aub de una que le contó su esposa y que se había popularizado en México, pero también se repetía en Argentina como lo afirma Mario pedrezuela Fuentes quien aclara que el tema del cuento ha sido utilizado por diferentes escritores y el mismo, está inspirado en un leyenda que circulaba por España, al citar una carta de Max Aub a un compatriota suyo, también exiliado, Alonso Zamora Vicente:

Recordemos que Vicente Zamora antes de recoger el cuento en el libro lo publicó en *ínsula* en diciembre de 1954. Max Aub publicó su cuento el primero en marzo de 1947 (México DF.) En la revista *Letras de México*, 132 p.p.76-81; después lo publicó en la revista *Temas*, 31(New York) mayo 1953. También lo recogió en su libro

*Ciertos cuentos*, México antigua librería Robredo 1955. Asimismo el escritor mejicano Guillermo Jiménez publicó en uno de sus libros esta historia (323).

En este cuento los ecos de lo latinoamericano y lo español están tan bien hilvanados que llegan a ser imperceptibles, esto se puede explicar desde la perspectiva del exilio en la que ambas culturas se entrecruzan produciendo una hibridación armónica que quizá asumió el autor sin proponérselo y que llegó a formar parte de su misma personalidad como lo afirma Francisco Caudet:

La distancia enseña mucho a quienes, condenados a vivir en otros suelos, son capaces de comprender que ellos, no los que les dan albergue, son diferentes. Abandonando el centro del mundo en que solemos convertir nuestros lugares nativos, todo debe ser cuestionado... Por lo que atañe a Aub, cabe concluir que, instalado en el cronotopo del exilio, experimentó unos cambios tan profundos que, poco a poco y acaso sin darse cuenta –como suele ocurrir–, se fue metamorfoseando en lo que para él, y para tantos exiliados, era –o casi era– él (245-246).

Al revisar los estudios acerca de la extensa obra de Max Aub sobresale la idea de su tendencia a testimoniar los acontecimientos del contexto específico de la cultura del exilio que experimentó personalmente como consecuencia de la Guerra Civil española, pero en su multiplicidad temática su



versatilidad y la libertad que ejerce en sus propuestas narrativas pueden identificarse aspectos que explican la elección de los tópicos de este cuento y su resolución fantástica, pues el entorno que rodea al autor en campos de concentración y las penalidades del exilio lo conducen a reconocer otras perspectivas de la realidad ante las cuales son aplicables las ideas propuestas por José María Naharro-Calderón quien afirma: “Max Aub adopta unas estrategias discursivas que desvelan cómo el universo cotidiano, que creía sistemáticamente regulado por códigos universalistas fiables y objetivos, actúa sistemáticamente con reglas tan aleatorias como las de los campos de concentración (104) “.

O como lo afirman David Roas y Ana Casas en su prólogo de la antología en la que aparece el cuento de Max Aub<sup>14</sup> quizá él no pretendía la transgresión fantástica, sino que ante la búsqueda de los orígenes perdidos en el exilio renueva leyendas y mitos y al hacerlo su hallazgo se resolvió en un texto fantástico.

Para el caso del cuento que nos ocupa la leyenda presenta la tradición mexicana acerca de la muerte. Además, en el texto interviene una canción popular que le disminuye el efecto terrorífico y anticipa la preferencia de la narrativa hacia la oralidad, otorgándole importancia la temática que introduce mitos y leyendas la cual será desarrollada por los escritores latinoamericanos del realismo mágico. Incluimos a continuación un fragmento de las leyendas relacionadas con la muerte en México que nos ilustra la concepción tradicional de la misma:

Los mitos cristianos acerca de la muerte la resurrección y el castigo

---

<sup>14</sup> Véase David Roas y Ana Casas, *La realidad oculta cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

se entremezclan con las antiguas tradiciones prehispánicas de esta mezcla resulta la idea de que los muertos siguen teniendo contacto con los vivos, por eso se debe rezar por el alma de los muertos para ayudarlos a estar tranquilos en el más allá. De allí nace también las ofrendas los festejos de los días dedicados a los muertos<sup>15</sup>.

Lo interesante es que en el cuento están reunidos tres tópicos clásicos de lo fantástico: la muerte, los fantasmas y la necrofilia, pero el final del texto está lleno de ironía, pues mediante la misma se interpela claramente al lector y el final esperado por éste.

Lo que nos permite interpretarlo con otra perspectiva entendiéndolo como clave simbólica en la cual pueden estar entremezcladas algunas de las constantes de la narrativa del autor en las que se identifican la búsqueda de la patria perdida, que estaría en la recuperación de la leyenda urbana que sirve de fondo a la temática del cuento, la insatisfacción de saber que el autor quizá tenga que morir en tierras extrañas que podría estar insinuada en el texto, cuando la tía de la joven cuyo fantasma encuentra en la fiesta el protagonista, le cuenta que ella había muerto con la insatisfacción que le causaba la prohibición de su padre al negarle el permiso para ir a fiestas. Además, el amor por una historia y una vida que parece perdida o muerta en el tiempo y la distancia del exilio.

---

<sup>15</sup>Véase G. Inocente Peñaloza, *Mitos y leyendas del Estado de México*, Coordinación General de Comunicación Social del Gobierno del Estado de México. Web. 6 de mayo 2015 <<http://www.edomex.gob.mx/portal/page/portal/edomex/nuestro-estado/identidad-mexiquense/mitos-y-leyendas/muerte-y-destino>>

En relación con estas ideas reproducimos otra parte del estudio de José María Naharro-Calderón:

Como afirma el autor en “Borrador de prólogo al *Laberinto mágico*, todo en cárceles y campos era nuevo para mí y pasé el tiempo tomando notas que, en su mayoría, no llegaron nunca a más; algunas otras, puestas en hilera dieron cuentos o *Campo Francés*. Con el tiempo y las desdichas fueron naciendo los *Cuentos ciertos* y, luego, el *Diario de Djelfa* (123).

El final en el que aparecen nombres mexicanos y aspectos irónicos podríamos identificar la aceptación e interés del autor por la cultura mexicana que le dio acogida, en el estudio que hace Eugenia Meyer parece confirmar nuestra idea: “Max Aub fue un observador atento y constante del escenario que lo rodeaba. Por ello se apropió de los colores, las texturas, los sonidos y hasta la cadencia de los mexicanos al hablar (58).

En cuanto a la gabardina que parece un pretexto para la introducción de lo fantástico y al mismo tiempo permite la muestra de la verdad del acontecimiento, es notable que en su carácter de objeto aparece con una vida más duradera que la de su dueño, lo que nos permite relacionarla con un texto de Franz Kafka titulado *Las preocupaciones de un padre de familia* en la que el protagonista reflexiona acerca de un carrito de hilos que perdurará aún después de la muerte de sus dueños, lo que nos remite a la idea de que lo creado por el hombre perdura más que su propia

vida, en este caso se podría aplicar a la creación literaria que es más trascendente que la vida física de sus autores.

La historia es referida por un narrador omnisciente en tercera persona focalizado en el protagonista. Pretende mostrar la realidad objetiva, pero mezcla la narración realista y el suceso sobrenatural ocasionando un choque entre ambas: “Arturo se estrujaba la mente deseoso de decir cosas que llegaran adentro, pero no se le ocurría nada; absolutamente nada. Se sentía vacío, vuelto del revés. No le acudía palabra alguna, la garganta seca, la cabeza deshabitada. Hueco (155).

En la sintaxis del texto está estructurada con una lógica racional que se altera cuando Arturo se da cuenta de que bailó toda la noche y se enamoró de un fantasma, pues la muchacha pertenece al mundo de los muertos y no puede revivir según las leyes de la vida humana de tal forma que éstas son transgredidas y no se encuentra una explicación a este suceso.

Se presenta una narración verosímil, pues el mundo representado es similar al de la realidad extratextual y esta construido con técnicas realistas: “Arturo cumplía aquel día –mejor dicho, aquella noche– veintitrés años, cuatro meses y unos cuantos días (151) ”.

En el discurso encontramos muchos adjetivos y adverbios en el texto que nos anticipan la esencia fantasmal de la muchacha: “Eran ojos transparentes, de un azul absolutamente inverosímil, celestes, sin fondo, agua pura. Es decir: color aire, clarísimo, cielo pálido, inacabable. Su cuerpo parecía sin peso... Con toda clase de precauciones y muy lentamente cogió la mano de la muchacha entre la suya. Estaba fría, terrible, espantosamente fría (153,157) .”

También, en lo relacionado con las reacciones de la tía de la joven muerta:  
“La viejecita se quedó sin poder articular palabra, asombrada, lela... La anciana susurro temblorosa... La vieja le miraba empavorecida (159-160). ”  
... Miró boquiabierto y desorbitado a la vieja (163).

En lo relacionado con la isotopía ésta se produce en el nivel sintáctico porque la transgresión se inicia con la aparición de un fantasma en el durante una fiesta y ésta interrumpe el acontecer normal de la vida del protagonista, y termina la historia, pero no se soluciona la incógnita que surge con este suceso.

Los aspectos descritos en nuestro análisis evidencian que este cuento posee las características que nos permiten identificarlo como representativo de lo fantástico Europeo.

#### **F) El anillo Judío de José María Merino y lo fantástico europeo**

En este cuento publicado en la colección *Cuentos del reino secreto* en 1982, encontramos el predominio de elementos de lo fantástico Europeo como lo veremos a continuación.

En él un narrador protagonista recuerda la historia en la que fue acusado y recluido en la cárcel por una situación que le resulta incomprensible.

Marcos un hombre que poseía una fuerza fuera de serie, fue contratado para trabajar como ayudante de las faenas del campo en la propiedad de don Fortunato, dueño de un terreno, en el que también tenía algunos animales y árboles frutales.

Fortunato coleccionaba anillos de toda clase y de diferentes épocas, los cuales guardaba en un cofre. Había uno de origen judío que poseía una rareza especial, pues tenía un diseño en el que aparecía un templo y que el coleccionista deseaba con intensidad, pero no podía convencer a Pedro, su dueño, para que se lo vendiera.

Esto motivó a Fortunato a obsesionarse con su posesión. En años anteriores habían discutido a causa de la intervención que Pedro ejerció en la expropiación de una parte de la huerta de Fortunato.

Un día avisaron a Fortunato que Pedro había muerto repentinamente y él en compañía de Marcos fueron a la casa del occiso, se encontraron allí con un sobrino del mismo y Fortunato le pidió que le vendiera el anillo que su tío tenía puesto. El sobrino de Pedro trató de quitárselo, pero no lo logró.

Finalmente tuvieron que enterrar a Pedro con el anillo puesto, Fortunato y Marcos asistieron al entierro y el sobrino le comentó a Fortunato que había mandado poner una frase latina en su lápida que después resulta significativa para la historia.

Al anochecer Fortunato pidió a Marcos que lo acompañara al cementerio para apoderarse del anillo, pero cuando fueron a quitárselo después de remover la tumba, no pudieron hacerlo, aunque Marcos ayudó con toda su fuerza a Fortunato para tratar de sacarlo, entonces Fortunato con una navaja adelgazó el dedo del difunto y lo sacó. En ese momento Marcos vio como los ojos del difunto no se habían cerrado y sintió una extraordinaria dificultad para ayudar a Fortunato a salir de la fosa que acomodaron como estaba antes de abrirla.

Posteriormente, cuando Marcos iba a realizar sus labores escuchó voces y una discusión, entonces se dirigió al cuarto donde esto ocurría y vio como Fortunato extendía su mano temblorosa ante el espectro de Pedro que trató de quitárselo, pero le resultó imposible por lo que éste ordena a Marcos que le traiga algo para ayudarlo a sacar la sortija, él sólo encuentra un hacha y se la entrega.

Pedro le corta el dedo con el arma, se la devuelve a Marcos y sale. Seguido de Marcos, quien pierde de vista al fantasma de Pedro, pero encuentra el anillo en el bolsillo de su pantalón y lo esconde en el techo de la casa. Más tarde, descubre a su patrón muerto, la policía lo inculpa y lo encarcelan.

Después de cumplir su condena, sube todos los días al techo para contemplar el anillo y allí llega también el fantasma de Fortunato y le pide que lo deje ver el anillo.

Lo fantástico aparece para irrumpir en la vida cotidiana de Marcos y lo sume en un laberinto sin salida, pues no distingue realidad de fantasía.

Esta irrupción de lo fantasmal en la realidad coloca a los protagonistas en una situación de duda ante la verdad de la muerte y la posibilidad de que alguien que ha fallecido trate de rescatar lo que le han robado y pueda regresar al mundo de los vivos para lograrlo.

El anillo parece el símbolo de una maldición, pues una vez que alguien se apodera de él no permite que sea separado del mismo y a quien se atreve a hacerlo le acarrea desgracias.

El ambiente que el narrador presenta para lo fantástico es la noche con sus sombras como portadoras del misterio y como instante favorable para albergar lo tenebroso.

En el texto se mezclan lo mimético y lo maravilloso pues detalla las actividades cotidianas del protagonista que son interrumpidas con la aparición del fantasma que forma parte de lo sobrenatural, junto con la presentación del anillo y su posible carácter mágico, además, la duda acerca del acontecimiento sobrenatural no se despeja aunque la historia termina, lo que le confiere al texto su carácter fantástico, por este motivo nos parecen pertinentes las siguientes declaraciones acerca del carácter fantástico de los relatos de esta colección de cuentos que refutan la idea de algunos críticos que pretenden encontrar una tendencia a lo puramente maravilloso en el autor:

Lo que si es cierto es que en muchas de esas historias se produce una aceptación final del fenómeno sobrenatural por parte de los personajes (y los lectores), puesto que éste se impone como algo evidente, pero, al mismo tiempo, incomprensible y, en la mayoría de los casos, amenazador ... Sin olvidar; además, como nos lo demuestra Merino en sus cuentos, que el fenómeno sobrenatural es siempre planteado—en todo relato fantástico— como una excepción, como un suceso no habitual, puesto que de lo contrario se convertiría en algo normal y no sería tomado como una transgresión, como una amenaza ... E incluso cuando la presencia de lo sobrenatural no es explícita, Merino reúne diversos datos que llevan al personaje y a los lectores a sumir la realidad de algo en lo que, racionalmente no pueden creer (Roas, *La persistencia de lo cotidiano* 162-163).



Veamos como en la mente del protagonista este recuerdo se nota como traumático e incomprensible:

Desde la penosa ascensión para salir de la fosa con esfuerzo verdaderamente duro ... hasta la noche siguiente, hay en mi memoria un vacío nebuloso, y puedo incluso sospechar que no se haya tratado de la noche siguiente, de la noche de aquel día que iba amaneciendo cuando nos alejábamos pisando los guijarros del río, sino de una noche colocada en su desarrollo antes de nuestra visita clandestina al cementero, o transcurriendo incomprensiblemente al mismo tiempo, simultáneamente ... Hasta ahí mis recuerdos son diáfanos y se desarrollan linealmente, como un sendero. A partir de ahí, la confusión vuelve a enredarlo todo, de modo que ya no puedo determinar muy bien el orden e incluso la verdadera significación de lo que sucedió (Merino 165-164)".

La temática del texto introduce lo sobrenatural con la aparición de los fantasmas: el de Pedro para recuperar el anillo que le quitaron después de muerto y el de Fortunato que llega junto a Marcos para contemplarlo (lo que corresponde a los temas del yo).

La atracción que ejerce en los personajes la sortija es señalada reiterativamente por el narrador presentándola como un objeto animado que posee una facultad superior:

Don Fortunato, que se lo había hecho sacar del dedo, lo contemplaba con curiosa adoración y muchas veces yo mismo tenía también la oportunidad de poder observar, aunque nunca con toda la calma precisa, aquel edificio del que parecía irradiar una poderosa sensación de realidad ... mientras rezábamos el rosario, yo no podía apartar la vista del pequeño edificio: sobre la inmovilidad de las manos, aquellos volúmenes diminutos adquirían una singular precisión, una intensidad extraña en que parecía anunciarse una potencia superior que se hubiese visto obligada a la disminución y al secreto (158-162).

El poder que Marcos le confiere al anillo también favorece la duda acerca de su inocencia, pues no sabemos si lo que parece haberse convertido en obsesión por el mismo.

El texto es contado por un narrador protagonista (homodiegético) como lo podemos notar en el siguiente fragmento:

Dentro de la embrollada percepción con que me ha tocado ver las cosas de la vida, esta claro para mí el miedoso rechazo, el oscuro repudio de mis convecinos y paisanos, después de que he vuelto a la casa de mis padres, al salir de la cárcel. Incluso mis hermanos me manifiestan un temor apenas disimulado (156).

Observamos que este narrador es poco creíble porque él mismo declara su debilidad de comprensión: “Porque de igual modo que hay en mi cabeza una debilidad confusa que no me deja comprender claramente las cosas, tengo en los miembros una fuerza indiscutible y jamás nadie, ni siquiera los hombres más fornidos, ha conseguido doblegar mi brazo en el lance de echar un pulso (156)”.

Debido a esta confesión del protagonista se intensifica la ambigüedad acerca del suceso que en un principio despierta dudas, con respecto a la aparición fantasmagórica: “Hasta ahí mis recuerdos son diáfanos y se desarrollan linealmente, como un sendero. A partir de ahí, la confusión vuelve a enredarlo todo, de modo que ya no puedo determinar muy bien el orden e incluso la verdadera significación de lo que sucedió (164)”.

En cuanto a su sintaxis el texto parte de una lógica racional hasta el momento en que ésta es transgredida por el fenómeno sobrenatural que no puede explicarse racionalmente, ya que los muertos no pueden venir a reclamar lo que les perteneció en vida; la historia finaliza, pero el interrogante acerca de la inocencia del narrador no se soluciona. “El enredo se hizo descomunal. Subí y encontré a mi amo en la misma actitud, cubierta de sangre la mesa y él inmóvil, con la boca abierta de par en par. Estaba muerto... Me prendieron, me juzgaron (166)”.

El texto presenta verosimilitud, ya que el mundo representado en el texto es similar al mundo de la vida del campo. Observamos que ha sido construido con técnicas realistas pues se describen con detalle lugares, objetos y personajes y sus actividades hasta que el fenómeno extraordinario irrumpe en ella:

De modo que lo acompañé a su viaje a la casa de la capital, aquella casa de dos plantas detrás de la catedral, frontera a los cubos de las murallas, que tenía en su trasera un terreno largo y estrecho, con dos docenas de perales y una cuadra... Allí, además de ordeñar la vaca, dar comida a los gochos, gallinas y conejos, cavar, sembrar y regar y podar los frutales, ayudaba en las tareas de la casa... (156)

Esta verosimilitud es perturbada cuando el suceso fantástico ocurre. Con relación a esta idea coincidimos con las siguientes declaraciones que confirman nuestra propuesta:

Sin embargo, los pueblos y la ciudad de León—lugares en los que transcurrió la infancia del autor— no son evocados en el texto como espacios irreales o dotados de una atmósfera mágica propicia a lo sobrenatural, sino que son retratados en toda su cotidianidad, lo que permite que cualquier lector se reconozca en ellos (Roas, *La persistencia de lo cotidiano* 158-159).

En lo relacionado con el discurso encontramos adjetivación con el propósito de enfatizar los efectos de la aparición de lo sobrenatural: “Don Fortunato le mira con los ojos desorbitados ... Extiende con lentitud el brazo y la mano en un ademán **derrotado y tembloroso** (164).”

Don Pedro ha extendido la mano izquierda y, a la luz de la lámpara, cuelgan los pellejos de sus nudillos **desnudos**. Está **amarillento** y tiene los labios morados. Habla con una voz **débil** pero muy **ronca**, una voz que no se parece a ninguna otra... Hay **grandes ojeras negras** alrededor de sus ojos (164) ”.

Lo que coincide con las características del discurso fantástico europeo descrito en los parámetros señalados para este efecto.

En el texto se produce la isotopía a nivel sintáctico con la superposición de lo sobrenatural sobre lo real representado, ya que la transgresión se produce cuando el fantasma de Pedro subvierte las reglas del tiempo y el espacio y provoca la muerte de Fortunato y la desgracia de Marcos, también, hay otra superación de la leyes naturales con la aparición del fantasma de Fortunato.

Pedro al regresar de la tumba a cobrarle a Fortunato las deudas pendientes rompe con las leyes físicas y naturales de la realidad racional. Al mismo tiempo, este retorno puede relacionarse con el poder del anillo que motivó las acciones de Fortunato y Marcos, lo cual desde esta perspectiva formaría parte de lo sobrenatural como ya lo señalamos.

Es importante aclarar en este texto encontramos un predominio de las características de lo fantástico Europeo, se nota en él la influencia de un rasgo de la posmodernidad que se puede explicar por la actualidad del contexto en el que el autor crea su obra y esto se observa con respecto a la polisemia desarrollada en el cuento ya que en la historia se introducen algunos aspectos que lo vinculan con una esfera bastante amplia de significaciones, por ejemplo, con la referencia de la brevedad de la vida “*Vulnerant omnes, ultima nequit*” (Merino 162) y el destino humano como una cadena de actos repetitivos *Nihil novum sub sole* (162), esto es

lo que sugieren las palabras en latín que el sobrino de Pedro planea insertar en su lápida; también parecen insinuar que, la herida que fue causada al muerto se repetirá en quien se la ocasionó y eso es lo que sucede al final a Fortunato con la aparición del fantasma de Pedro.

Por lo tanto, si relacionamos estas ideas con la muerte de Pedro que ocurrió “de manera repentina” es probable que ésta fuese también ocasionada por Fortunato, quien había discutido con él por unos predios y debido a su obsesión por el anillo, de tal manera que tenía doble motivación para matarlo.

Por otra parte, el anillo funcionará como el símbolo del destino que le espera a Fortunato por la posesión del mismo, es decir una cadena de actos repetitivos ejecutados por los humanos.

Este poder que Marcos confiere al anillo y que como ya lo observamos, siembra la duda acerca de su inocencia, también permite relacionarlo el magnetismo que ejerce y probablemente la admiración que le despierta éste se ha convertido en obsesión por adueñarse de él, después de ayudar a su patrón a quitárselo al difunto.

Lo cierto es que su conducta forma parte de una actitud repetitiva, porque Marcos confiesa que cuando descubrió la sortija en el bolso de su pantalón, lo escondió y al salir de la cárcel se pasa las tardes enteras contemplándolo:

La cárcel pasó como un suspiro. Trabajo en casa sin cansancio, sin queja. Pero cuando termino y tengo tiempo, me gusta subir hasta aquí arriba... y contemplar minuciosamente el anillo. Conozco cada una de esas tejas diminutas, finas como escamas, el pulido

contorno de las torres y de los muros, el amplio portal que se abre en lo oscuro (166).

Es necesario tomar en cuenta las formas que se describen del anillo y que lo hacen tan llamativo, ya que tiene un templo y esto lo vincula con la religión. Por otra parte, se describen con minuciosidad detalles de su portón que tiene una terminación triangular, que podría asociarse con la idea de la trinidad y al mismo tiempo, con los tres personajes implicados en la posesión de la sortija, además, si relacionamos algunas frases sueltas que el narrador encuentra en los anillos que colecciona Fortunato como: “Dios te ayude”, “Vive conmigo en Dios” “Mira que te mira Dios (158)” encontramos una conexión muy clara con el portal del templo que se abre en lo oscuro y que puede encerrar secretos divinos que el narrador no alcanza a comprender, pero que pueden estar representados en el posible castigo para Fortunato y Marcos quienes son cómplices en la profanación de la tumba del muerto y en el robo del anillo.

Las relaciones que se pueden establecer con los términos en latín que el sobrino de Pedro planea colocar en su lápida remiten a la idea de la brevedad de la vida y la repetición interminable del destino permiten relacionarlo con la visión existencialista del mundo.

Lo que le confiere mayor intriga al texto es la posibilidad de que Fortunato haya asesinado a Pedro, pues ésta es sugerida y queda sin resolver.

Aunque, estos significados acercan al texto a la posmodernidad, los aspectos predominantes en el tratamiento de lo fantástico permiten considerar que los temas

y motivos del mismo corresponden con el modelo de lo fantástico Europeo por lo cual lo incluimos como representante de esta tendencia.

### **G)      *Mentiralandia* de Etgar Keret y lo fantástico posmoderno**

Este cuento de Edgard Keret aparece en la colección titulada *De repente llaman a la puerta* publicada en 2012. En él se desarrollan las características de lo fantástico posmoderno.

El escritor antes mencionado ha adquirido relevancia como representante de la literatura hebrea contemporánea y posee un creciente reconocimiento como lo afirma Ana M. Bejarano:

Etgar Keret se ha convertido en símbolo de una generación, que se niega a pesar de las bombas y de los tanques, a participar en la ideología de los “fundadores” de Israel, lo que le ha valido feroces críticas tanto de las derechas como de la izquierda, críticas que no han impedido que sus textos hayan logrado hacerse un lugar en los programas de los planes de estudio universitario (47).

Además, su estilo y temática coinciden con los desarrollados en la literatura occidental motivo por el que sus obras han sido ampliamente valoradas en Europa y América como lo afirma Emilio Rivaud Delgado:



... su fama ha trascendido esas fronteras. Keret ha sido traducido a más de 31 idiomas, ha sido colaborador del New York Times, The New Yorker, Le Monde, y fue condecorado como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras en Francia. Es autor de libros para niños como *Dad Runs Away with the Circus* (2000), novelas gráficas como *Nobody Said It Was Going to be Fun* (1996) ... Keret se ha labrado un lugar en el universo literario gracias a su dominio de un género que no siempre ocupa las primeras planas: el cuento corto ...<sup>16</sup> .

En *Mentiralandia* se cuenta la historia de Robi Elgrabli quién desde muy pequeño acostumbra a mentir para justificar sus faltas y todas sus mentiras se convierten en realidades a partir de un sueño que tuvo con su fenecida madre, en el que ella le pide que le compré una golosina, pero él no encuentra dinero, su madre lo guía hacia el edificio en el que Robi había inventado su primera mentira.

Despertó y se dirigió a las inmediaciones de su casa de infancia, donde se encontró mágicamente enfrentado con las personas que había involucrado en las historias falsas que había creado en las diferentes ocasiones que trató de justificar sus descuidos.

Finalmente, sale de allí sin preguntarse sobre los sucesos y guarda debajo de la almohada la golosina que su madre le había pedido por si ella regresaba en el sueño.

---

<sup>16</sup> Véase Emilio Rivaud Delgado “Un naufragio con Etgar Keret” en *Letras Libres*. febrero, 2013 Web. 3 Dic. 2015 < <http://www.lettraslibres.com/blogs/polifonia/un-naufragio-con-etgar-keret> >

Desde ese día se quedó reflexionando acerca de las mentiras tan inverosímiles y trágicas que había dicho y temió que esos seres de sus historias vivieran el infierno que él había creado para ellas, porque desde ese momento usó el engaño, insertando historias positivas, pero le costaba trabajo inventarlas pues pensaba que no eran creíbles.

Poco a poco dejó de mentir y se fue olvidando del lugar que le había hecho evitar las mentiras, hasta que escuchó a Natasha, una chica que trabaja en la misma oficina que él, contarle una historia trágica a su jefe con el fin obtener un permiso para salir. En ésta la muchacha menciona a Igor, un hombre que le había dicho que formaba parte la mentira de otra persona.

Cuando la chica salió, Robi la siguió e iniciaron un dialogo, entonces él le dijo que conocía a Igor, el personaje de su mentira. Después la llevó al patio de su antigua casa y se encontraron con los protagonistas de las mentiras de Robi y con Igor. Este hombre se encontraba en muy mal estado. Al verlo así, la muchacha se arrepintió de todas sus mentiras.

Después de esta experiencia, Natasha le pidió a Robi que fuera con ella a cuidar de Igor, él aceptó y pensó en otra mentira positiva para abandonar su oficina y acompañarla. El final del cuento sugiere la posibilidad de una futura relación amorosa entre ambos jóvenes.

El título de la narración favorece el carácter ficcional e irreal del cuento que se aleja de los parámetros de verdad, ya que la mentira es la que se instala en la realidad del texto permitiendo que los personajes de las historias inventadas por Robi aparezcan físicamente en la realidad de la ficción:

Y entonces se despertó... Pero lo que era el edificio en sí, seguía igualito que siempre. Habían pasado más de veinte años desde que se fueron y entre tanto ni siquiera lo habían vuelto a pintar. El patio también seguía igual, con unas cuantas flores, el grifo, el viejo manómetro oxidado y un montón de malas hierbas. Y en un rincón del patio, al lado del tendedero que todos los años convertíamos en sukah [1], estaba la piedra blanca. Eran las cinco de la mañana de un sábado. Levantó la piedra con cierto miedo...—¿Quién eres? —le preguntó al niño pelirrojo que tenía delante jadeando. —¿Yo? —le respondió el niño con una perversa sonrisa que dejó al descubierto que le faltaba uno de los dientes delanteros—. Soy tu primera mentira (Keret 17-18).

A partir de esta presentación el texto gira en torno al discurso como productor de la realidad ficcional a través de las mentiras inventadas por Robi para justificar sus faltas en todas las situaciones de su vida, dichas mentiras se presentan con protagonistas individualizados, de tal manera que la realidad representada forma parte de otro juego ficticio producido por el discurso del narrador. Por lo tanto, podemos reconocer la realidad de la ficción como un simulacro:

Cada pocos pasos volvía la cabeza para comprobar que realmente la máquina se iba haciendo cada vez más pequeña, y una de las veces que miró hacia atrás vio un pastor alemán y a su lado un hombre viejo y enjuto con un ojo de cristal y las dos manos

amputadas. Al perro lo reconoció enseguida, por cómo avanzaba medio reptando, ya que las patas delanteras arrastraban tras de sí, con gran esfuerzo, la parte de atrás del cuerpo, la paralizada. Aquel era el perro atropellado de la mentira (20).

Observamos que aquí se introduce un nuevo tratamiento del tema del sueño, ya que éste es el que da lugar al desarrollo de la historia y la lógica del mismo determina la conducta del protagonista:

Todo empezó en un sueño. Un sueño corto y muy poco claro sobre su madre muerta. En el sueño estaban sentados los dos en una esterilla en medio de una plataforma blanca, sin más detalles, una extensión blanca que parecía no tener ni principio ni fin... En el sueño la madre de Robi le dijo que empezaba a fastidiarle eso de estar en el otro mundo, porque aunque la gente ahí era muy buena, no había cigarrillos ...—No es solo que no haya cigarrillos, sino que encima no hay café, ni existe la emisora Reshet bet. ¡No hay nada de nada! Tienes que ayudarme, Robi —le dijo—, tienes que comprarme un chicle (15-16).

Son notables la destrucción del tiempo y el espacio cuando Robi pasa del espacio físico de la realidad ficticia presentada en el texto al espacio y el tiempo de su sueño:

Ese «aquí» era otro lugar, pero también conocido. El lugar del sueño con su madre. Un lugar completamente blanco, sin paredes, sin suelo, sin techo, sin sol. Solamente blanco y con una máquina de chicles. Una máquina de chicles y un niño pelirrojo, bajito y feo al que Robi no vio en un primer momento. Y antes de que a Robi le hubiera dado tiempo a sonreírle o a decirle algo, el pelirrojo le dio una patada en la pierna con todas sus fuerzas haciéndolo caer de rodillas.

La narración es fragmentaria. Hay un narrador en tercera persona focalizado en el protagonista que mezcla lo real y lo imaginario de manera similar a lo que sucede en lo fantástico latinoamericano:

Robi dijo la primera mentira a los siete años. Su madre le había dado un billete viejo y arrugado y le había pedido que fuera a la tienda a comprarle una cajetilla de Kent largos. Con el dinero, Robi se compró un helado. Las monedas del cambio las escondió debajo de una piedra grande en el patio trasero del edificio en el que vivían, y cuando volvió a casa le contó a su madre que un niño pelirrojo con un aspecto horroroso y al que le faltaba uno de los dientes delanteros lo había parado en plena calle y le había dado una bofetada quitándole el billete (14).

También, podemos identificar que conviven las estrategias textuales fragmentarias presentadas en lo fantástico latinoamericano con las de la continuidad lógica usada en lo fantástico europeo:

No regresó al foso, pero algo de aquel lugar seguía en él. Al principio todavía siguió mintiendo, pero decía mentiras positivas, nada de pegar palizas, ni de personas que cojeaban o que tenían cáncer... Y con el tiempo también fue pensando cada vez menos en aquel lugar. En el foso. Hasta la mañana en la que oyó en el pasillo a Natasha, la de presupuestos, hablando con el jefe de su departamento. Le estaba pidiendo que le diera urgentemente un permiso de unos pocos días porque su tío Igor había sufrido un infarto ... Sé que suena demencial, pero te lo puedo demostrar — dijo Robi, ahora ya muy nervioso—. Igor solo tiene un ojo, bueno, quiero decir que es tuerto. Seguro que una vez mentiste diciendo que Igor había perdido un ojo, ¿a que sí? (24-25,26).

En la sintaxis de esta narración se superponen realidad cotidiana, sueños e historias inventadas para construir una realidad ficticia que presenta lo real como simulacro y se mezclan sin problemas en el texto:

... Y entonces se despertó. Eran las cinco de la mañana de un *sabbat* y fuera todavía estaba oscuro. Robi se encontró montándose en el coche y dirigiéndose al lugar en el que vivió de

niño. Como era sábado por la mañana, sin tráfico en la carretera, le llevó menos de veinte minutos llegar... Cuando él había empezado con sus bobadas junto al coche, Natasha había creído que quizá solo se tratara de una clase de humor algo especial, o de alguna tonta broma típica israelí para la cámara indiscreta, pero ahora se daba cuenta de que aquel chico de mirada tierna y azorada sonrisa estaba para que lo encerraran en un manicomio. Sus dedos se aferraron con fuerza a los de ella. Se quedaron así, completamente quietos por un momento, él echado en el suelo y ella de pie, un poco encorvada y mirándolo confundida... metió por la ranura una moneda de lira, agarró la mano de Natasha y le pidió que hiciera girar la palanca. Cuando estuvieron de nuevo en el patio del edificio, Natasha vio que tenía en la palma de la mano una bola de plástico con una sorpresa dentro, un feísimo colgante de plástico amarillo con forma de corazón (16-17, 27, 29) ”.

Con esta disposición de lo narrado se logra enfatizar la relatividad de la realidad ficticia la cual funciona como metáfora de las consecuencias de la falsedad.

Lo anterior es notable en el nivel del discurso que desarrolla la ambigüedad textual y como recurso retórico emplea la prosopopeya continuada que finalmente adquiere categoría simbólica y se manifiesta cuando los personajes de las mentiras inventadas aparecen representados físicamente en historias para mostrar los problemas que causa la mentira a los individuos. Cómo se hace evidente en las consecuencias de ella que muestran éstos:

Hay personas que cuando no van a cenar a la casa a la que están invitados el viernes por la noche se limitan a decir que les duele la cabeza, mientras que por culpa de esa mentira que él había dicho, ahora vivirían no lejos de allí, en una especie de foso bajo tierra, un marido loco y una mujer maltratada (24).

También, hay una reiteración de la misma que le confiere un carácter simbólico:

Fueron muchísimas las mentiras que Robi Elgrabli tuvo ocasión de contar durante su vida. Mentiras mancadas y enfermas, violentas y malvadas, mentiras con piernas y con ruedas, mentiras con americana y mentiras con bigote. Unas mentiras que se inventaba al instante, sin pensar en que un día fuera a tener que volver a encontrarse con ellas (16).

Al quedar relativizados los conceptos de verdad y con el manejo que el autor hace del conocimiento de las reglas de lo fantástico, el lenguaje es presentado como juego de invenciones que es propio de la mentalidad infantil y se mezcla con la lógica onírica en un mismo plano:

Ahora había llegado el momento en el que un enorme chicle redondo debía salir recorriendo el camino que va desde el interior metálico de la máquina hasta la palma de la mano del emocionado



niño que lo espera impaciente. Ahora era el momento en el que todo eso debía suceder. Pero no sucedió. Porque en el momento en el que Robi terminó de girar la palanca apareció aquí... Ese «aquí» era otro lugar, pero también conocido. El lugar del sueño con su madre. Un lugar completamente blanco, sin paredes, sin suelo, sin techo, sin sol. Solamente blanco y con una máquina de chicles. Una máquina de chicles y un niño pelirrojo, bajito y feo al que Robi no vio en un primer momento (18).

En cuanto a la polisemia del texto, encontramos que presenta algunos casos particulares del daño ocasionado por la mentira. Esos también pueden interpretarse como una alegoría de la misma, puesto que al personificar los daños que ocasiona la mentira permite relacionar esta historia con lo que ocurre en la realidad extratextual, ya que el uso de la mentira ha entorpecido las relaciones humanas, ha provocado odio y guerras sin fin, como las que enfrentan a los Israelitas con los palestinos.

El engaño es muy común en todas las áreas de la sociedad y ha sido utilizado para el provecho de quienes lo usan como arma, un ejemplo lo tenemos en las jugosas ganancias que muchas empresas obtienen al ofrecer productos que causan daños al medio ambiente y a los individuos que los consumen, sin que esto les importe.

Esta tendencia a mentir es empleada por los medios masivos de comunicación que usan la información a favor de intereses que están muy lejos de favorecer a los ciudadanos y más bien sirven para ponerlos en riesgo. Es necesario

recaltar que la reiteración un discurso falaz en manos de los poderes políticos termina por ser presentado como realidad por estos mismos canales comunicativos, aunque con el tiempo se noten las desastrosas consecuencias del mismo.

Esta interpretación la favorece el texto y se complementa con las declaraciones del autor del mismo acerca del tema de la mentira en una entrevista que apareció el diario digital *PÚBLICO*:

Estos relatos hablan mucho del comportamiento masculino y hay muchos mentirosos en ellos...Porque yo lo soy, nunca he tenido problemas para mentir. La mentira es como un cuchillo, depende del uso que le des. Si lo usas para matar, es una cosa mala, pero si lo usas para salvar vidas en un quirófano o para untar mantequilla, es una cosa buena. Depende de si mientes en un contexto de generosidad o de miedo, egoísmo y odio.

¿Hay alguna mentira histórica buena?

No sé. Pero sé que hay algunos hechos puntuales que han sido como cerillas que han prendido hogueras de odio, de racismo... Hablar de verdad y mentira es como decir que hay dos formas de ver el mundo, pero hay muchas más<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Véase Begoña Piña periódico digital PÚBLICO. 12 de feb. 2013 Web. 6 Sep. 2015 <<http://www.publico.es/culturas/etgarkeret-raiz-del-odio.html>>

Lo anterior nos permite vincular temáticamente este cuento con dos narraciones de Gabriel García Márquez en las que encontramos la mentira usada por quienes buscan a través de ella el beneficio económico en detrimento de quienes se dejan engañar *Blacamán el bueno vendedor de milagros* y con *El otoño del patriarca* obra en la que se presenta el uso del engaño por parte de los representantes del poder político.

En cuanto a la verosimilitud notamos que crea la ilusión de verosimilitud al describir con detalle lo cotidiano y mezclarlo con lo imaginario, abordándolo como si fuese real:

Natasha miró a aquel hombre tendido allí a sus pies. De unos treinta y pico, guapo, vestido con una camisa blanca, limpia y muy bien planchada que ahora, en realidad, estaba menos limpia y muchísimo menos planchada, con un brazo metido en un agujero y la mejilla pegada al suelo (27).

También, podemos observar que la habilidad del narrador para hacer convivir la realidad imaginaria con la realidad cotidiana permite que el lector la compare con la realidad extra textual, ya que hay alusiones a la cultura y a los problemas de la vida actual: “Primero se encontraron con una mentira peluda y jorobada, por lo visto la mentira de un argentino que no hablaba ni una palabra de hebreo...(28)”

Desde nuestra perspectiva encontramos aquí un dialogismo con la cultura mediante la referencia humorística a un argentino inventor de mentiras, que

podemos rescatar como inventor de historias fingidas y que probablemente sea Jorge Luis Borges, ya que en el texto al incluir el adjetivo argentino y señalar específicamente que éste no sabe hebreo nos permite vincularlo con este narrador porque entre los idiomas conocidos por él se excluye precisamente el hebreo.

A esta mención le sigue otra que también inserta una crítica a la realidad cotidiana relacionada con la revisión de documentos de identificación por parte de los representantes de las instituciones judiciales: "... y después con otra mentira de Natasha, un policía religioso de lo más pesado que estaba empeñado en seguirlos para que le mostraran la documentación y que, encima, ni siquiera había oído hablar de Igor (28)."

La isotopía de la transgresión se produce en este texto en el nivel lingüístico porque al presentar una realidad simulada niega la transparencia del lenguaje y la verdad de los acontecimientos es presentada como posible o relativa.

Podemos concluir que en este cuento se manifiestan claramente las características de lo fantástico posmoderno, propuesta que convalidan las palabras de Ana M. Bejarano quien en su estudio acerca de la literatura hebrea contemporánea en la que sitúa a Etgar Keret afirma que:

Es posible que la coincidencia en el tiempo del auge del posmodernismo de las literaturas en otras lenguas con la guerra del Líbano (contienda oficialmente llamada Paz de Galilea) que libró Israel entre los años 1982 y 1985, llevara a los jóvenes que empezaron a escribir por esos años y a escritores consagrados que adoptaron la misma forma de escritura que ellos, a identificarse con

un movimiento que sin estar claramente definido y delimitado predica entre otras cosas el caos, la falta de una sola verdad única y una realidad fragmentada en la que todo es posible y nada es completamente verdad ni completamente mentira (Bejarano Escanilla 44).

Asimismo, Etgar Keret logra mostrarnos una realidad que va más allá de lo regional para insertar problemas que involucran a toda la humanidad a través de la mezcla de lo real y lo imaginario que posibilitan una visión más amplia de la realidad por lo que nos parecen pertinentes las palabras de Kerri Shadid, Edmond: "But many of his characters in this work are average Joes who simply play out a few moments of their mundane lives for us yet succeed at revealing more about our own lives than if they had gone on a great adventure<sup>18</sup>".

---

<sup>18</sup> Véase Kerri Shadid, Edmond, "Suddenly, a Knock on the Door," by Etgar Keret, en World Literature Today. Web. 1 dic. 2015  
< <http://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/suddenly-knock-door-etgar-keret> >

## **VI) Aplicación de Parámetros para el análisis de textos fantásticos latinoamericanos**

### **A) *Odio desde la otra vida* de Roberto Arlt y lo fantástico latinoamericano**

Este cuento aparece publicado en la colección titulada *El criador de gorilas* entre 1937-1941. La historia es narrada desde Argentina, pero muestra un ambiente oriental.

Se inicia con la inserción de un acontecimiento fantástico que no pretende despertar en el lector miedo, sino más bien inserta una nueva perspectiva de la realidad en las explicaciones que se dan de este suceso. En este texto encontramos la mayor parte de las características de lo fantástico latinoamericano como lo veremos a continuación.

Un narrador representado en tercera persona, nos cuenta la historia que le refirió Fernando, el protagonista. Éste se encuentra en un establecimiento a un árabe que lo mira con mucha insistencia hasta que él lo interroga, pues no se conocen. El hombre le dice que es especialista en ciencias ocultas y que puede interpretar la energía o aura de las personas y deducir sus pensamientos y afirma que Fernando está pensando en matar a su novia, quien queda impresionado ante la verdad de esta afirmación.

Fernando inicia una charla con el árabe, éste declara que había visualizado la cara de Lucia, le describe la habitación que ocupan y la escena que habían experimentado recientemente, cuando ella le había propuesto la separación, además explica que ambos sienten un odio que viene de otra vida el cual ha

perdurado a través de las reencarnaciones por las que han pasado. Le asegura a Fernando que él ama y odia profundamente a la chica y que es más fuerte el odio que el amor que siente hacia ella.

El hombre se identifica como Tell Aviv, lo invita a su casa para mostrarle desde cuando había surgido ese sentimiento entre los enamorados.

Fernando acepta la invitación. Cuando llegan a la casa de Tell Aviv, éste lo hace fumar una pipa que denomina “la pipa de la buena droga” para que tuviera la visión de su pasado y así ocurre. Fernando puede ver cómo fue su encuentro desafortunado con Lucía en otra vida en la que fue acusado, por el anciano padre ella de matar a su hermano, debido a que lo encontró en una situación equívoca en la que aparecía como culpable sin serlo en realidad. Cuando les explicó lo que había sucedido, ellos no le creyeron y el anciano dejó a Lucía encargada de castigarlo, ella lo condenó a morir en las garras de unos mastines.

Después de la experiencia de Fernando, el árabe le confesó que él había recibido la orden de traer a los perros para que lo destrozaran, ya que era uno de los esclavos de la familia y le dijo que si quería matar a su novia él le ayudaría a que no tuviera consecuencias para otra vida, pero Fernando rechazó la oferta y decidió alejarse para siempre de la muchacha por eso emprendió el viaje hacia Argentina.

En primer lugar notamos que lo considerado como real es transgredido mediante las supuestas capacidades extraordinarias del árabe que le permiten reconocer los pensamientos de Fernando a través de los colores que emana su aura.

El narrador en tercera persona, que hace más creíbles los acontecimientos y está focalizado en la mente del protagonista, nos presenta un mundo real detrás del cual se oculta un misterio que explicaría los sentimientos ambivalentes amor/odio entre la pareja conformada por Fernando y Lucía.

El suceso fantástico aparece en la narración sin un ambiente o clima preconcebido como propicio para el misterio y sin nada que lo anteceda, pues el árabe se encuentra en una terraza de un bar con Fernando y al visualizar los colores que reflejan el aura desprende de éste la decodifica como un signo de la anticipación del deseo que Fernando tiene de matar a su novia.

–Yo no le conozco a usted. ¿Por qué me está mirando? El árabe se puso de pie y, después de saludarlo ritualmente le dijo:

–Señor, usted perdonará. Me he especializado en ciencias ocultas y soy un hombre sumamente sensible. Cuando yo estaba mirándole a la espalda era que estaba viendo sobre su cabeza una gran nube roja. Era el crimen. Usted en esos momentos estaba pensando en matar a su novia (Arlt 287) .

En el texto se naturaliza lo sobrenatural imponiendo su propia referencialidad, sin causar ninguna sorpresa como se nota en la siguiente cita:

Fernando ahora pensó que no tenía nada de inverosímil que el árabe pudiera darle datos de la habitación que ocupaba Lucía, porque ésta miraba al jardín del hotel. Pero asintió con la cabeza.



Estaba aturdido. Ya nada le parecía extraordinario ni terrible... Fernando miraba aparecer el rostro de la muchacha que tanto quería sobre el mármol, y aquello le resultaba, en aquel extraño momento, sumamente natural (288).

Su temática está relacionada con la vida y la muerte y la transgresión de los límites entre ambas para explicar dicha transgresión se incorporan creencias míticas orientales cuya cosmovisión se centra en la idea de la reencarnación, pues parte de la creencia en un espíritu universal del que se desprenden otros espíritus para animar la existencia de la vida humana corporal y que dependiendo de su observación de los preceptos religiosos deben reencarnar tantas veces como sea necesario de acuerdo a las leyes del Karma (ley de causa y efecto) (Pérez Javier and Embid Wamba 29).

En esta cosmovisión la muerte física existe más no la espiritual, por lo cual la vida y la muerte son relativas y sólo forman parte de una circunstancia, el destino está trazado por la conducta de los individuos en vidas anteriores.

Se hace uso de la concepción específica de un grupo social con unas creencias diferentes a las de Fernando para explicar su tendencia ambivalente amor/odio, específicamente la relacionada con el aspecto más negativo del protagonista, en este caso su odio como tendencia destructora es más fuerte que su amor hasta el grado de llevarlo a concebir la idea de matar a Lucia.

El protagonista no se adscribe a las creencias a las que alude el árabe, pero la descripción de esta verdad se presenta con tanta autenticidad que logra invadir

la realidad de Fernando quien se deja conducir por Tell Avic y hace lo que éste le indica para encontrar la explicación de sus sentimientos.

Cuando Fernando acepta fumar “la pipa de la buena droga” el pasado es vivido como presente y le permite visualizar su nefasta experiencia con Lucía en otra vida anterior. Esta realidad se hace tan poderosa que da motivo al protagonista para justificar la tendencia criminal que se haya en él: “–Si no me hubiera ido tan lejos creo que hubiera muerto a Lucía. Aquello de hacerme despedazar por los perros no tuvo nombre...(Arlt 294)

Podemos observar que una idea abstracta de un imaginario correspondiente a un grupo social específico toma cuerpo en el mundo y se hace real en el presente del protagonista: “De pronto Fernando se detuvo sorprendido. Ahora estaba vestido al modo oriental, con un holgado albornoz de verticales rayas negras y amarillas. Se llevó la mano al cinto y allí tropezó con un pistolón de chispa (290).

Lo paradójico e inesperado es que uno de los encargados de cumplir con ese acto de venganza injusta ocurrido en el pasado y que fungió como instrumento del castigo en otra vida, es quien le confiesa que está dedicado a las ciencias ocultas y lo incita a tomar la revancha en la vida presente, lo que resultaría también una injusticia, pues Lucia no le ha hecho nada en el presente.

Con relación a este aspecto podemos vincular esta óptica irónica acerca de los representantes de esta doctrina religiosa, con las ideas propuestas por Roberto Arlt para mostrar de las falacias que encontró en las obras de personajes encargados de propagar las ideas de las doctrinas orientales en Argentina, específicamente de la escritora Helena Petrovna Blavatski (Las ciencias ocultas 45).

El tópico de la venganza y la mujer como símbolo negativo no es privativo de estos cuentos según lo afirma Gustavo Martín Garzo:

Todos estos relatos surgen de un viaje que realiza a España, Tánger y Marruecos como enviado de un diario bonaerense. Fascinado por el misterio y la sugestión de ese mundo, Arlt proyecta escribir enseguida un puñado de historias ... Están aquí todos los temas eternos de Arlt, la traición, la venganza, el robo, la mujer como símbolo de perversión, de forma que bien podría decirse que cuando Arlt escribe sobre África lo está haciendo en realidad sobre su propio país, ya que Buenos Aires refleja la selva y su mundo apocalíptico, en una escala aún mayor y más inhumana (Martín Garzo, prefacio Cuentos completos Arlt 13).

Aunque en este texto está ligado al de la muerte que transgrede las barreras físicas de la vida. Además, sorprende que el árabe declare que tiene el poder de interceder en este ciclo de causas y castigos para evitar que éste se repita en otra vida posible de Fernando, pues esta afirmación lo faculta de la categoría divina casi como un Dios que puede manejar a su antojo las leyes cósmicas, lo que inserta una duda acerca la conducta del árabe.

En la realidad ficticia se integran dos identidades la de Fernando en la actualidad y la de Fernando en otra vida como árabe.

Podríamos interpretar esta visión de Fernando como una alucinación bajo el efecto de la droga, pero lo que queda sin explicación es la capacidad del árabe

para conocer los pensamientos y deseos de Fernando y su confesión acerca de su papel con relación a éste, su muerte y su encuentro en esta vida con él.

El tiempo y el espacio aparecen fundidos y se borran en la vivencia de otra vida que experimenta el protagonista.

... El anciano que le había encontrado en las afueras de la ciudad apareció bajo la herradura de una puerta en compañía de una joven. Ella tenía descubierto el rostro. Fernando exclamo:

–Lucía, Lucía, soy inocente.

Era el rostro de Lucía, su novia. Pero en el sueño él se había olvidado de que estaba viviendo en otro siglo (Arlt 293).

Se nota la conciencia que el autor tiene del uso de las técnicas oníricas, cuando el narrador comenta el olvido de Fernando con relación a su vida presente: “Pero en el sueño él se había olvidado de que estaba viviendo en otro siglo... Su cuerpo se deslizó definitivamente sobre los cojines, mientras que su alma, diligentemente, se deslizaba a través de espesas murallas de tinieblas (290, 293)”.

La historia está contada por un narrador en tercera persona focalizado en la mente de Fernando: “Fernando sentía la incomodidad de la mirada del árabe, que sentado a sus espaldas a una mesa de esterilla en el otro extremo de la terraza no apartaba posiblemente la mirada de su nuca (287) ”.

El uso de esta opción narrativa confiere a la historia mayor grado de credibilidad.

En su sintaxis el texto presenta una superposición de dos órdenes la realidad cotidiana vivida por Fernando a partir del encuentro con el árabe y la realidad de una vida anterior cuya historia se intercala el cuento como una caja china (cuento dentro del cuento) y permite la superación de los límites entre vida y muerte:

A pesar de las tinieblas él sabía que se encaminaba hacia un paisaje claro y penetrante... Más allá de la marisma se extendía el mar. Un velero con sus grandes lienzos rojos extendidos al viento, se alzaba insensiblemente. De pronto Fernando se detuvo sorprendido. Ahora estaba vestido al modo oriental, con un holgado albornoz de verticales rayas negras y amarillas. Se llevó la mano al cinto y allí tropezó con un pistolón de chispa (290).

Las descripciones minuciosas enmarcan los acontecimientos fantásticos para producir la verosimilitud ficcional:

—Cuando desapareció la nube roja, vi una sala. Junto a una mesa dorada había dos sillones revestidos de terciopelo verde... —Junto a usted estaba su novia con el tapado bajo el brazo— y acto seguido el misterioso oriental comenzó con un lápiz a dibujar en el mármol de la mesa el rostro de la muchacha... Usted estaba sentado en el sillón de terciopelo verde mientras ella le decía: “tenemos que separarnos. Terminar esto. No podemos continuar así (288) .”

En cuanto al discurso encontramos en este cuento muchos elementos retóricos identificados como destacables en un texto fantástico que permiten intensificar la naturaleza irreal de los sucesos.

**La adjetivación fuertemente connotada** que hace énfasis en lo fantástico del suceso:

Luego murmuró: –Todo esto es **extraño e increíblemente** verídico (294) .

... y aquello le resultaba, en aquel **extraño** momento, sumamente natural (287).

Mientras que una voz **morisca lenta**, acompañándose de un instrumento de cuerda, gañía una melodía sumamente **triste y voluptuosa**.

Fernando sintió un **desaliento tremendo**. A su lado, el caballero árabe, de gran turbante, finísima túnica y modales de señorita, reiteró (287).

Estaba aturdido. Ya nada le parecía extraordinario ni terrible (288).

... Fernando se encontró bajo las techadas callejuelas caminando al lado de su misterioso compañero (289).

**Metáfora:** ... y luego fijó tristemente los ojos **en el espejo azul de la bahía** (288) .

**Metonimia:** Estaba precisamente sobre su cabeza una **nube roja de fatalidad** (288).

**Comparaciones:** Semejante a una flor venenosa surgió de la cabeza de su novia (288).

**Hipérbole:** y una tristeza tremenda le aplanaba sobre el sillón, mientras el árabe, con una naturalidad terrorífica, proseguía (289).

A pesar estos adjetivos y de este manejo del discurso el protagonista no manifiesta ninguna sorpresa ante los sucesos narrados, lo que distingue a esta narración de los textos fantásticos europeos pues esta situación anormal no despierta dudas en el protagonista y presenta una lógica interna que la hace creíble, por el manejo de técnicas realistas como ya lo observamos.

El texto da lugar a la polisemia en la medida en que a través de la transgresión de los límites espacio-temporales y la superposición de identidades que experimenta Fernando, podemos identificar las pulsiones del inconsciente en las que se mezclan sentimientos ambivalentes entre los enamorados, aquí la amenaza de lo otro está dentro del protagonista y se explica mediante la superposición de las creencias orientales de los ciclos de la reencarnación.

Lo anterior permite relacionar el cuento de Arlt con la herencia del Modernismo que es explicada por el Dr. David Roas así: “La influencia de Poe, el cientificismo y la psiquiatría coincide cronológicamente con otro fenómeno que sirve de inspiración a muchos autores fantásticos modernistas: el esoterismo y el ocultismo (Roas, David y Ana Casas, La realidad oculta 15)”. También se nota como esta herencia se transforma para presentar una realidad más profunda que la aparente revelando la subjetividad del protagonista y sus deseos inconscientes.

En lo relacionado con la isotopía se produce a nivel semántico debido a que se transgreden las leyes naturales entre la vida y la muerte a partir del odio concepto abstracto convertido en un ente tan poderoso que supera los límites entre la vida y la muerte.

Como pudimos observar, encontramos en el texto suficientes elementos para identificarlo como representante de lo fantástico latinoamericano y podemos

reconocer a Roberto Arlt como uno de los primeros en elaborar el cambio de modalidad de lo fantástico latinoamericano con relación a lo fantástico Europeo.

### **B) *Las Hortensias* de Felisberto Hernández y lo fantástico latinoamericano**

Este texto fue publicado en 1949 es otro de los relatos en el que podemos identificar las características de lo fantástico latinoamericano. En él un narrador en tercera persona nos presenta la vida Horacio, dueño de una tienda, a quien le gustaba coleccionar muñecas que son réplicas muy realistas de mujeres hermosas y tenía un gran salón con vitrinas en las que se exhibían las muñecas al tiempo que se preparaba una historia para cada una, la cual se acompaña con música alusiva a la misma.

Horacio encarga al fabricante de las muñecas para que le confeccione, una parecida a su esposa, ya que teme que ella muera. En poco tiempo, recibe su pedido y la muñeca resulta igualita a su esposa. El matrimonio estaba muy contento con la muñeca, Horacio le colocó el nombre de Hortensia y la muñeca representa el papel una hija o una hermana para su mujer, pero a él le despierta otros sentimientos.

María Hortensia le hace muchas bromas a Horacio con la muñeca, vistiéndola con su ropa y propiciando la confusión de Horacio entre ella y la muñeca. Después de cenar, Horacio acostumbra visitar el salón de exhibiciones de las muñecas e imagina la escena que ha sido preparada para cada una ellas, en esta imaginación



asocia los sueños que ha tenido a la posible historia y después lee el texto correspondiente a ver si coincide, lo que ocurre en varias ocasiones.

Un día en que estaba en el salón vio que una de las muñecas parecía moverse, imagina su historia y al leer el texto de su escena, siente compasión por ella y la besa en la frente, la muñeca se mueve y cae de la silla, entonces él queda muy impresionado, porque asocia presagios de la muerte de su esposa con la caída de la muñeca, ordena que cesé la música y abandona el lugar.

Después, Horacio le compra muchos vestidos a su mujer. La pareja suele pasearse por el jardín de la casa en compañía de la muñeca, por lo que los vecinos han tejido una historia con relación a su conducta.

Las relaciones de la pareja se van deteriorando poco a poco y el día en que hicieron una fiesta para celebrar el segundo cumpleaños de la muñeca, María se mostró muy celosa con su marido porque él estuvo haciendo bromas con una invitada, el malestar de María Hortensia es tan fuerte que se siente indispuesta y se desmaya.

El protagonista después de exhibir la muñeca a sus invitados la apuñala, con el fin de descubrir sus verdaderos sentimientos hacia ella, la mandaron a reparar y Horacio pidió que su cuerpo fuese más flexible y tuviera la sensación de calor en su piel.

Durante el tiempo que permanece la muñeca lejos de la pareja ellos se sienten incompletos. Horacio se da cuenta de que está enamorado de la muñeca. Casi todas las historias que Horacio imagina de las muñecas tienen una relación con sus problemas.

Horacio llama al fabricante para preguntarle por la muñeca. Posteriormente, trajeron la muñeca reparada y él la usa como objeto sexual hasta que un día fue descubierto y María se fue de la casa, pero antes apuñaló a la muñeca.

Horacio esperaba que su esposa regresara y mientras esto sucedía consiguió otra muñeca y la llevó a su casa, la hizo su acompañante y hasta la identificó con el nombre de Eulalia, dando órdenes a sus empleadas de que así la llamaran.

Después, encuentra una carta de su esposa reprochando su actitud y observa su rostro que reflejado en un espejo, reproduce su cara similar a la de un espectro; es aquí cuando toma conciencia de su soledad.

Finalmente, María regresa a la casa, pero trae con ella un gato negro que es motivo de discordia entre los dos. Horacio consigue otra muñeca y la lleva a una casita que renta.

Horacio ve en el almacén de Facundo otra muñeca negra que le gusta y le pide a éste que se la envíe a la casita, cuando va a reunirse con ella, ésta ha sido suplantada por su esposa. Horacio impresionado abandona la casa.

Regresa al cuarto de huéspedes y se encierra muy enfermo, María llama al médico y su esposo mejora un poco. Inicia de nuevo la rutina de visitar el salón de sus muñecas y encuentra a una vestida de monja que también es suplantada por su mujer, lo cual termina por volverlo como un autómatas que se dirige hacia el jardín donde está el ruido de las máquinas.

En esta narración se presenta una transgresión de las reglas del mundo considerado como real, se da la animación de lo inanimado con el fin de mostrar una realidad interior del protagonista, quien posee unas obsesiones muy marcadas que lo conducirán paulatinamente a la alienación mental.

El suceso fantástico se introduce en la narración sin la creación de una atmosfera específica para su aparición y su propósito no es despertar miedo, sino mostrar un problema que emerge del interior del personaje, que también afecta a la pareja.

En cuanto a la temática podemos identificar lo mítico sugerido en la narración con relación al incesto, se introduce la idea de la muñeca como sustituto de la hija que la pareja no ha podido concebir, algunas veces, también funge como hermana de María Hortensia, de todas maneras está representando una relación parental que es transgredida por el papel de amante que Horacio le hace desempeñar a la muñeca, de tal manera que la relación que él entabla con ésta, permite revelar las desviaciones sexuales inconscientes y la conducta transgresiva que presenta el protagonista.

Asimismo, el mundo de los sueños, los recuerdos y las obsesiones irrumpen en la vida cotidiana de Horacio para revelar las carencias y el desequilibrio en que lo afectan su personalidad hasta que finalmente lo desquician.

En relación a este tópico Edelweis Serra aclara nuestra propuesta cuando declara que: “Los recuerdos generan recuerdos, unas escenas generan otras escenas en que el pretérito es rescatado merced a un ahora rememorante: vale decir, el recuerdo presentifica al pasado... (Serra 132)

Lo abstracto toma forma en la narración y aparece como tejido a través de los sueños, las obsesiones y los recuerdos permitiendo la mezcla de identidades que se duplican en el caso de la esposa de Horacio, María Hortensia, pues la muñeca es su doble, destinado a suplantarla en el momento de su muerte, es tan fuerte esta duplicación que ella le coloca sus vestidos a la muñeca, la acuesta en su lecho

y además hace que ésta aparezca cuando Horacio la espera a ella; esta duplicidad de las identidades se replica también en sus empleadas que son mellizas y una de ellas tiene el nombre de Hortensia:

Pero al mismo tiempo le pareció oír, entre el ruido de las máquinas y la música, una puerta cerrada con violencia; salió de la vitrina y vio, agarrado en la puerta que daba a la salita, un pedazo del vestido de su mujer; mientras se dirigía allí, en puntas de pie, pensó que ella lo espiaba; tal vez hubiera querido hacerle una broma; abrió rápidamente y el cuerpo de ella se le vino encima; él lo recibió en los brazos, pero le pareció muy liviano y en seguida reconoció a Hortensia, la muñeca parecida a su señora; al mismo tiempo su mujer, que estaba acurrucada detrás de un sillón, se puso de pie y le dijo:

—Yo también quise prepararte una sorpresa; apenas tuve tiempo de ponerle mi vestido (Hernández 180-181).

Ella repite las bromas con las muñecas y acepta el rol artificial de la muñeca que tiene su nombre tratándola como hija, amiga o hermana, posteriormente cuando descubre que su esposo ha convertido a las muñecas en sus amantes, las suplanta y se le presenta en el momento en que él espera encontrarse con el ser inanimado y pasivo con el que desea interactuar, desencadenando una confusión de tal envergadura que desestabiliza por completo el mundo artificial, creado por su marido y logra que se revele definitivamente el desequilibrio mental que padece.

Desde el primer instante, Horacio sintió predilección por una negra de aspecto normal...

–Mándame la negra a Las acacias...

Pero pasaron veinte antes que Horacio pudiera reunirse con la negra en la casita de Las acacias. Ella estaba acostada y tapada hasta el cuello... A Horacio no le pareció tan interesante; y cuando fue a separar las cobijas, la negra le soltó una carcajada infernal. María empezó a descargar su venganza... Él seguía mirando como una persona desconocida y tenía una actitud de alguien que desde hace mucho tiempo sufre un cansancio que lo ha idiotizado (230).

Horacio por su parte en un primer momento acepta y parece satisfecho de esta duplicación y de las bromas de su mujer: “Ella siguió conversando, pero él no la oía; aunque estaba pálido le agradecía, a su mujer, la sorpresa; no quería desanimarla (181)”.

Él tiende a relacionar las cosas con las personas o viceversa, lo cual es notorio desde el inicio del cuento ve a su mujer como un mármol es decir un objeto sin vida:

Una noche de otoño, al abrir la puerta y entornar los ojos para evitar la luz fuerte del hall, vio a su mujer detenida en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran

vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido (176).

Al mismo tiempo, conecta las sensaciones que le despierta el contacto con su esposa con las que experimenta hacia las muñecas y siente compasión cuando las historias que ellas representan son tristes:

Horacio pensó: “esta muñeca ha encontrado su verdadera historia... él prefería acercarse a la muñeca; quiso mirarla desde un lugar donde los ojos de ella se fijaran en los de él; y después de unos instantes se inclinó ante la desdichada y al besarla en la frente volvió a sentir una sensación de frescura tan agradable como en la cara de María (183).

Además, él mismo se obsesiona con su imagen reflejada en los espejos, pues creía que se veía como un muñeco de cera:

No era que a él no le gustara ver las cosas en los espejos; pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo la tarde que asesinaron a un comerciante; en el museo también había muñecos que representaban cuerpos asesinados y el color de la sangre en la cera le fue tan desagradable como si a él le hubiera sido posible ver, después de muerto, las puñaladas que lo habían matado ...

Horacio cruzó confiado el comedor como de costumbre, frente al espejo del tocador; pero se vio la mano sobre el género oscuro del traje y tuvo un desagrado parecido al de mirarse la cara. Entonces se dio cuenta de que ahora la piel de sus manos tenía también color de cera (209).

En lo antes descrito hay una mezcla entre la obsesión por la muerte y la presencia de lo inanimado como símbolo de la misma que finalmente, supera los límites de lo real en la medida que lo inanimado se anima, las muñecas cobran vida:

Después miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces la sensación de que ella se movía ... él pensó que esto ocurría por la posición, tan incomoda, de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba; hacia movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante, en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada; volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fijeza ... Apenas había separado los labios de la frente de ella vio que la muñeca se movía cada vez más rápidamente; él se quedó paralizado; ella empezó a irse para un lado cada vez más rápidamente y cayó al costado de la silla ... (182-183)

También substituyen a los vivos, pues la muñeca fue encargada al fabricante para substituir a María Hortensia cuando ella muriera:

María no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir, pero hacía mucho tiempo que él tenía miedo de quedarse sin ella y a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera. Fue entonces que se le ocurrió mandar a hacer la muñeca igual a María (185).

Las muñecas funcionan como un símbolo transitorio entre la vida y la muerte porque al mismo tiempo presagiaban la muerte de María:

... él abrazó a su mujer y le pidió que por un minuto, y en silencio, dejara la mejilla de ella junto a la de él. Al instante de haber juntado las cabezas, apareció en la de él, el recuerdo de las muñecas que se habían caído Hortensia y la del faro. Y ya sabía él lo que eso significaba: la muerte de María... (184)

Hay una repetición constante de la idea de la muerte como un acontecimiento temido, pero esperado que se refleja en todas las actitudes de Horacio, en sus recuerdos, en sus obsesiones y en sus asociaciones de ruidos, sueños y presentimientos que lo conducen a buscar substitutos para evitarla, pero que paradójicamente lo acercan más a ella.



Nuestra propuesta coincide con la perspectiva que expone Kim Yúñez que incluimos a continuación: “En este cuento, la muñeca es objeto neutro hasta su transformación en designio de múltiples posibilidades que se va llenando ahora de la historia que inventan los muchachos y luego de los deseos de Horacio (88)”.

También, se presenta una reiteración de los dobles y la relación de estos con los problemas de identidad: María Hortensia y la muñeca que la substituirá cuando muera, las muñecas, con su mismo nombre, la suplantación que hace Hortensia de las muñecas para jugarle bromas a su esposo que detonaran en él su alienación, las empleadas de servicio que son gemelas y Horacio se ve a si mismo como muñeco de cera en los espejos y la locura.

Las opiniones de Edelweis Serra confirman nuestra idea acerca de los problemas de la identidad que presenta la conducta de Horacio:

El motivo de la disociación de la identidad es pertinente al componente mítico del doble en el protagonista y se encuadra en la temática de la angustia y la soledad existencial, propia de la cosmovisión hernandiana, pues recorre como dominante semántica toda la obra del escritor ... El dualismo de la personalidad es siempre problemático en el protagonista, que asiste con angustia a esta bifurcación de si, verdadera quiebra de la identidad personal y del mismo mundo donde vive (Serra 139-140).

Los ruidos de las máquinas y la relación que el protagonista establece entre éstos con los espíritus y especialmente con el de la muñeca Hortensia,

son interpretados como formas de comunicación por Horacio y el espacio en el que están las máquinas hacia el que finalmente se orienta para responder a lo que el considera su llamado, nos permiten vincularlos con su condición de autómatas, similar a un muñeco, pues esa es la apariencia que presenta en la que se revela su alienación:

Cuando Horacio estuvo solo, de nuevo, en la oscuridad de su dormitorio puso atención en el ruido de las máquinas y pensó en los presagios... Desde hacía tiempo él creía que, tanto los ruidos como los sonidos tenían vida propia y pertenecían a distintas familias. Los ruidos de las máquinas eran una familia noble y tal vez por eso Hortensia los había elegido para expresar un amor constante (Hernández 133, 19).

La narración es fragmentaria pues en ella se intercalan los presentimientos, presagios, obsesiones y sueños con las acciones del protagonista.

Una noche de otoño, al abrir la puerta y entornar los ojos para evitar la luz fuerte del hall, vio a su mujer detenida en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido (Hernández 176).

El narrador en tercera persona pretende darnos la impresión de objetividad y conferirle credibilidad a la narración: “Entonces el dueño de la casa negra pensó: “Realmente era una novia divina” y a los pocos instantes sintió placer en darse cuenta de que él vivía y ella no (180)”.

Es notorio que en su narración se superponen órdenes irreconciliables vividos por el protagonista que al confrontarlos con la realidad resultan imposibles, entre los que podemos señalar las ficciones que construye para las muñecas de las vitrinas y el tratamiento que le da a la muñeca Hortensia, como hija y amante. Al mismo tiempo su conducta anormal que termina por convertirlo en autómatas, acompañada de la suplantación que hace su esposa de las muñecas. Lo inanimado se anima y lo animado se automatiza.

A pesar de ello, la verosimilitud del texto está construida a partir del mundo ficcional y de la realidad representada en el mismo, ya que Horacio y su esposa son un matrimonio adinerado y sin hijos como cualquier otro de la realidad extratextual en el que pueden surgir problemas, distanciamiento e infidelidad.

Hay una descripción minuciosa de las escenas que construyen los empleados para las muñecas y de algunos objetos, pero se da mayor prioridad a la descripción de todo aquello que después va a tener una relación con los problemas que conducen al protagonista a la locura:

Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles. Y al fondo del jardín se veía una casa de pátina oscura... En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban

todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en las escenas que componían en las otras habitaciones (176-178).

El ruido de las máquinas y el color negro de la casa perfilan un ambiente oscuro, sin vida, automatizado muy próximo a lo que le ocurre al final a Horacio. Sin embargo, la descripción de las personas es parca y se da sólo un bosquejo de su fisonomía a través de los diálogos:

... el dueño de la casa era un hombre alto... –Siempre me olvido de traer un lente para ver cómo son las plantas que hay den ese verde de estos ojos; pero ya sé que el color de tu piel lo consigues frotándote con aceitunas... –¡Y yo siempre me olvido de traer unas tijeras para recortarte las cejas! (176-177) ”

Se describen los gestos y movimientos del protagonista para enfatizar su lenta e inexorable transformación en autómata:

Al oscurecer sus pasos lentos venían de la calle; y cuando entraba al jardín y a pesar del ruido de las máquinas, parecía que los pasos masticaran el balasto ... Apenas sintió aquella mano sobre la suya levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbula como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas ... María le tomó un brazo; él lo separó

con terror, comenzó a hacer movimientos de los pies para volver su cuerpo, como el día en que María pintada de negra había soltado aquella carcajada (176, 233).

En cuanto a la sintaxis del texto encontramos que a la esfera de las personas normales se superpone una esfera que podríamos identificar como la de los seres artificiales o inanimados, las muñecas. La afición del protagonista hacia ellas termina cosificándolo hasta convertirlo en un autómata: “Muchas veces María iba a verle tarde en la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y su quietud de muñeco (231)”.

Se nota una tendencia a la escritura automática de los surrealistas, y la libre asociación propuesta por ellos, pues asocia en su discurso sueños, fantasías y la realidad de su entorno.

En este aspecto las estrategias narrativas usadas por Felisberto Hernández se asemejan a las usadas por Kafka en *Las preocupaciones de un padre de familia*, texto antes estudiado, en el que lo inanimado se anima y se usan las leyes de la imaginación onírica presentando el sueño como una forma de productividad textual como lo podemos observar en el siguiente fragmento de *Las Hortensias*:

Allí empezó a beber el café y a fumar; no iría a ver las muñecas hasta no sentirse bastante aislado. Al principio puso atención a los ruidos de las máquinas y a los sonidos del piano; le parecía que venían mezclados con agua, y él los oía como si tuviera puesta una escafandra. Por último se despertó y empezó a darse cuenta de

que algunos ruidos deseaban insinuarle algo; como si alguien hiciera un llamado especial...(219)

Coincidimos en este aspecto con lo que declara Kim D. Yunez: Felisberto Hernández tiene la necesidad de escribir obras abiertas que le permitan incorporar sus ideas sobre las cosas mientras las descubre... Felisberto aborda la producción de un texto intuitivamente, sin concepto previo de la totalidad, pero anhelante de dar con ella (98-99).

En cuanto al discurso y la retórica del texto podemos reconocer algunos aspectos que son reiterativos con el propósito de permitir la superposición de órdenes, la transformación de Horacio hacia la alienación y la pérdida de su identidad entre los que podemos destacar:

Uso constante de la personificación o prosopeya que humaniza objetos y seres inanimados:

... Después empezó a encontrar en las caras de las muñecas, expresiones parecidas a las de sus empleadas: algunas le inspiraban la misma desconfianza; y las otras la seguridad de que estaban contra él; había una de nariz respingada que parecía decir: Y a mí que me importa... después, mientras los demás se divertían, Horacio se dio cuenta de que Hortensia miraba hacia el camino por donde él venía siempre (Hernández 87).

Las ideas de Yunez, D. Kim, nos parecen adecuadas para interpretar la insistencia en la humanización de los objetos: “En este cuento, se manifiesta un espiritismo primitivo donde las almas buscan su cuerpo, Horacio piensa que la materia y el espíritu forman asociaciones transitorias (186, 199).”

Nos parece pertinente esta idea, porque el protagonista en reiteradas ocasiones piensa en los posibles espíritus que pueden habitar los cuerpos de las muñecas. También percibimos aquí la influencia de los escritores modernistas que introdujeron los temas orientales como las ideas de la reencarnación de raíz hinduista aspecto que ya observamos en el cuento de Roberto Arlt:

Cuando llegaba a la tarima tomaba un poco de vino; y en seguida reanudaba el paseo reflexionando “Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas? ... Creyó comprender que las almas sin cuerpo atrapaban esos ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas (Hernández 193).

El narrador del texto también, utiliza comparaciones en las que las personas resultan cosificadas o animalizadas: “y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio... y empezó a abrir la boca moviendo la mandíbula como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas... Al tropezar con el cristal de la vitrina sus manos golpeaban el vidrio como pájaros contra una ventana” (233).

Metáforas con el mismo propósito de evidenciar el proceso de cosificación de los humanos: "... La cabeza de Horacio sobresalía, también con la fijeza de muñeco... y su quietud de muñeco (230, 233)."

Todos estos detalles permiten construir un mundo semántico donde se hace posible lo imposible que consiste en superponer un mundo artificial a uno natural a través de lo cual reconocemos los vericuetos de la conducta humana y sus problemas, coincidimos con lo que afirma Washington Lockart con relación a esta forma de usar el lenguaje:

No inventa gratuitamente, sino que transfigura, disocia, trasmuta, corporiza sentimientos y desmaterializa preceptos, con su manera de exhumar lo que importa, entresacándolo de la experiencia común, tan atiborrada de cosas y de preconceptos insignificantes. Del mundo en bruto, extrae así un mundo a la medida de lo que somos de verdad (Lockhart 109).

En lo relacionado con la polisemia encontramos en el texto una simbología de lo oscuro vinculada con la muerte: la casa y "el vino que al caer en la copa, salpicaba el cristal del lagrimas negras", los ruidos de las máquinas, la palidez de muñeco de cera de Horacio, las historias de las muñecas constantemente relacionadas con la muerte, los presagios de la muerte de su esposa, el temor y la espera de la misma, además de la desviación de los afectos a falta de los hijos y de una vida sin emociones vitales, carente de significados, pero que más que eso nos conducen a la idea de la frialdad y la monotonía en todas las acciones de las



personas lo cual contagia las actitudes del protagonista y lo conduce finalmente a convertirse en un autómata.

La percepción de una vida sin sentido y monótona se sugiere en el texto por lo cual coincidimos con Washington Lockhart cuando afirma:

La relación de Horacio con Hortensia, ya ligeramente perturbadora, va acentuando gradualmente su incongruencia ... Ya en Horacio, existe una tendencia a distanciarse de las cosas, a verlas a través de una lupa, o a través del “vino de Francia, o de vitrinas, o de espejos, o traspuestas en muñecas ... “El ruido de las máquinas”, además se mezcla al sonido de un piano que toca un ejecutante a quien sólo ve de espaldas y con quien ni siquiera se saluda ... La realidad, así encarada, lo acerca cada vez más a un mundo con el cual todo intercambio queda congelado. Y es aquí donde Horacio nos descubre el oculto origen de sus extravíos (73).

También, podemos agregar que los seres creados por el hombre en este caso las muñecas como autómatas, desplazan a los humanos, ya que la muñeca que es una copia elaborada a partir de María Hortensia fue fabricada como respuesta al temor de Horacio por la posible muerte de su mujer, y ésta al ser usada como amante a pesar de ser un autómata, desplaza a la esposa, porque Horacio se enamora de la muñeca, repitiendo así el mito de Pigmalión.

Este mito fue recreado antes en el *Libro de Arena* de E.T.A. Hoffmann, en este relato el protagonista al darse cuenta de que el objeto de su amor es un ser

inerte o autómatas termina convertido en un enfermo mental, desequilibrio síquico que de acuerdo a los antecedentes que se incluyen en la narración había desarrollado éste desde su infancia. En las *Hortensias* de Felisberto Hernández, se da un giro contrario a lo representado en el texto antes mencionado porque en esta obra, el contacto de Horacio con su esposa, un ser animado que había suplantado a una de sus muñecas, le desencadena la alienación total.

Lo anterior presenta una coincidencia entre la relación del tema del doble con la locura en el que percibimos la influencia de *El Horla* de Maupassant, pero en este caso se le añaden la idea de la alienación del protagonista como manifestación de sus problemas de identidad y sus desviaciones sexuales.

Por otra parte, este texto se puede vincular temáticamente con el de Kafka, *Las preocupaciones de un padre de familia* antes estudiado, y en el que se simboliza la posibilidad de que un objeto fabricado por el individuo, lo desplace; podemos notar que el automatismo contagia a Horacio, quien al enamorarse de la muñeca vista como un objeto creado por el hombre y concederle cada vez mayor estatuto de importancia a ese objeto, es fácilmente desplazado por éste y percibido como un objeto más, un ser atomizado cuya esencia está alienada, haciendo efectivo el temor manifiesto en el texto de Kafka antes mencionado, de que los objetos sobreviven y desplazan a su creador.

La isotopía se desarrolla en este texto a nivel semántico pues la transgresión en la que lo inanimado desplaza lo animado e invade lo cotidiano, invierte el orden semántico, ya que las muñecas cobran vida y los seres humanos se cosifican, Horacio termina convertido en autómatas y María Hortensia constantemente suplanta a las muñecas cuando su esposo quiere encontrarse con éstas.

Todos los aspectos identificadas en el análisis de este texto nos permiten reconocerlo como representante de lo fantástico latinoamericano.

**C)      *La casa de Asterión*    de Jorge Luis Borges y lo fantástico posmoderno**

*La casa de Asterión* fue publicado en 1949 en la colección titulada *El Aleph*. En este texto podemos identificar muchos aspectos de lo denominado fantástico posmoderno.

La historia es referida mediante el monologo del protagonista en la que declara su origen divino y describe su casa con aljibes, patios, abrevaderos, pesebres, no tiene puertas ni ventanas, ni muebles, es del tamaño del mundo y está situada cerca del templo de las hachas.

Sale de ella para regresar por temor a la plebe, también detalla las reacciones temerosas de la gente cuando lo ve.

Se auto-describe como un ser único y nos ofrece datos de su grado de desarrollo intelectual, pues no sabe leer lo cual lamenta, ya que se hacen más largos sus días, también nos narra las actividades con las que suele pasar el tiempo divertirse con sus juegos por las galerías en posición de embestir, simular el escondite, dejarse caer por las azoteas hasta herirse, dormir e inventar un doble de él con quien dialoga.

Cuenta como cada nueve años llegan nueve hombres a su casa y afirma que una de las posibles víctimas se convertirá en su redentor a quien espera, mientras imagina su apariencia.

En cuanto a la temática en la casa del Asterión se recrea y re-significa el mito desde la perspectiva humana de nuestro tiempo, pues si bien el hombre contemporáneo está rodeado de infinitos saberes y redes tecnológicas de comunicación, vive aislado y cada vez está más solo que nunca, tiende a quedarse preso en su propia casa, ya sea porque los medios virtuales que lo hacen permanecer atado a las realidades reconstruidas para su soledad frente a una pantalla y le muestran infinitos mundos que no alcanza a comprender o por temor a ser asaltado o agredido cuando sale a la calle.

Las reacciones humanas ante su prójimo son cada vez más salvajes, sanguinarias, pedestres, cuyo ejemplo más palpable lo encontramos en las prácticas bélicas, el abuso del poder o la usurpación de bienes.

En este texto se reproduce la temática de los opuestos y su doble significación, pues el minotauro deja de ser el enemigo bestial para convertirse en liberador de todo mal para sus víctimas y una de ellas es su posible victimario que desde la perspectiva representada en el texto oficia de redentor y es tan importante para el protagonista que con su sola imaginación el minotauro no siente el dolor de la soledad.

Borges elabora un juego simbólico en el que desacraliza el mito del minotauro ya que aquí aparece como un ser solitario y en espera de la muerte y hace su parodia al enfocarlo desde una perspectiva diferente para sugerir nuevos significados con relación al mismo.

En el texto un narrador protagonista cuenta su historia a través de un monólogo. Desde este punto de vista el minotauro a diferencia de lo que sucede en el mito clásico deja de ser un monstruo destructivo que representa un castigo divino

motivado por la desobediencia de Minos y pasa a convertirse en un ser con una ambivalente proyección humana que se presenta desprovisto de maldad, pero con el orgullo correspondiente a su origen divino y parece ignorar su monstruosidad, pues a pesar de que reconoce la aprehensión que despierta en la gente, expone el temor que le infundió la multitud con la que se encuentra cuando sale del laberinto, también, se vanagloria de no poder confundirse con ésta.

En su discurso inicial se nota la conciencia de su investidura divina pues desdeña los adjetivos con que lo identifican y asegura un castigo futuro a quienes así lo definen: “Se que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias (Borges, *El Aleph* 89)”.

Lo cual se reitera más adelante cuando afirma: “Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero no me acuerdo (92)”.

Su desdén por lo que opinan de él resulta ironizado, ya que en la realidad textual se manifiesta el carácter soberbio y misantrópico de Asterión, pues vive sólo y se percibe a sí mismo como un ser único y superior a la multitud: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera... El hecho es que soy único (90)”.

La casa de Asterión es interminable y todo se repite infinitamente, puesto que cualquier lugar es otro, además la casa es del tamaño del mundo. Es decir es símbolo de la tierra, casa del hombre, que busca darle sentido al mundo lo cual resulta infructuoso.

El protagonista dice que no sabe leer, pero paradójicamente piensa igual que el filósofo: “nada es comunicable a través de la escritura (90)”, negando directamente la transparencia del lenguaje al afirmar que éste no puede comunicar nada.

Aunque, Asterión ha confesado que se divierte simulando la embestida lo que nos da un indicio de su carácter bestial o de toro, también revela su espiritualidad pues declara: “las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu que está capacitado para lo grande (90).”

Desde nuestra perspectiva el tiempo y el espacio también son refutados en el texto cuando el protagonista asegura que en el laberinto se repiten todos los lugares y los tiempos, por lo que coincidimos con lo propuesto por Ana María Barrenechea quien afirma:

Borges ha expresado en diversas circunstancias y bajo diversos símbolos una negación del tiempo que fundamenta en la identidad de dos momentos de la llamada serie temporal. Lo cotidiano y reiterado es para él garantía de eternidad, porque si ahora vivimos un instante idéntico a otro del pasado, queda anulado el fluir de las horas (Barrenechea 127).

En la sintaxis del texto es notoria la hibridación posmoderna que se presenta cuando en la narración se la mezclan de aspectos míticos clásicos y la perspectiva subjetiva del protagonista, aspecto que se desarrolla en la literatura actual, dando

origen a una mezcla de estilos entre lo clásico y lo contemporáneo.

También, se incorpora la ironía vertida en el discurso de Asterión y su cotidianeidad: “Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan (Borges, *El Aleph* 90-91).”

En cuanto al discurso con aspectos trágicos que presenta el protagonista, nos revela la fatalidad de la condición humana. Con relación al mismo, Ana María Barrenechea afirma: “... solo la mención de “una reina” como madre lo sitúa en el plano de la tragedia por oposición a la comedia...(Barrenechea 382)”

Este carácter trágico se acentúa a través del monologo de Asterión que lo acerca más al lector, ya que éste se siente identificado con el protagonista en esa reflexión contradictoria en la que se simboliza la ambivalencia del carácter humano racional e instintivo, lo cual nos permite reconocerlo como metáfora de la naturaleza humana, recurso estilístico preferido por Borges que introduce la ambigüedad textual abriendo múltiples posibilidades interpretativas, como ya lo mencionamos.

En todo el discurso encontramos el empleo de una variedad de recursos estilísticos como la hipérbole que mediante la que se presenta el carácter simbólico y mítico del laberinto que sirve de morada al protagonista Asterión: “Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la Tierra (Borges 89)”.

La comparación que permite resaltar la superioridad y la diferencia entre Asterión y los otros: “caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta (90) ”.

Adjetivos que introducen una dimensión des-realizadora al objeto descrito y enfatizan la emoción percibida: ... el **desvalido** llanto de un niño y las **toscas** plegarias de la grey... (90)”

“Cierta impaciencia **generosa** no ha consentido que yo aprendiera a leer (91)”.

Metáforas hiperbólicas que redondean el símbolo mítico del laberinto “... la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo... El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce (91) .”

Este manejo especial de las figuras retóricas y del discurso en general que le conceden al texto un carácter altamente polisémico, ha sido un aspecto señalado por varios estudiosos con los que coincido:

... Esta insistencia en las fuentes de sus relatos no es un mero despliegue de honradez intelectual; es más bien una oblicua formulación de su credo literario: el relato consiste menos en la exposición de significados ya formulados que en la conversión de esos significados en nuevos significantes capaces también de significados nuevos (Alazraki, *Versiones* 57).

El grado de polisemia que alcanza el texto favorece la presencia de múltiples sentidos. Una de las interpretaciones que podemos elaborar acerca de la naturaleza humana tema al cual nos remite este texto es su desarrollo ambivalente pues posee un aspecto intelectual y otro instintivo que lo emparenta con el animal, similar a la apariencia de Asterión. Con relación a este aspecto coincidimos con lo



propuesto por Rosa Navarro Durán quien afirma que “el relato de Borges se asienta en la recreación del mito. Da voz a un ser monstruoso y nos acerca personificándolo, humanizándolo. Su monologo nos adentra en su terrible soledad: él, único, en un laberinto arquitectónico que refleja es interior (162) ”.

Por otra parte, nos acerca al mito de Sísifo, condenado eternamente por los dioses a empujar una roca hasta lo alto de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso, acerca de cual Albert Camus añade que no hay esperanza, de salir de él<sup>19</sup>.

Así, el hombre está condenado al trabajo de buscar infinitamente el conocimiento para explicarse el mundo ascendiendo hacia una cima que resulta quimérica, pues debe recoger lo que dejaron sus predecesores y casi volver a empezar indefinidamente para resolver las nuevas incógnitas que se le presentan, de tal manera que el mundo resulta ser incognoscible.

Podríamos concluir con la idea de que al hombre le queda una satisfacción que consiste en emprender el viaje hacia esa cima y disfrutar de esa curiosidad mientras se llega a ella, aunque después tenga que volver a empezar y esto se repita infinitamente como el laberinto borgiano, idea que está propuesta por el argentino en su cuento *La Rosa de Paracelso*: “—El camino es la Piedra. El punto de partida es la Piedra. Si no entiendes estas palabras, no has empezado aún a entender. Cada paso que darás es la meta (Borges, *Veinticinco de agosto* 20).”

En relación con este tema veamos una de las interpretaciones que nos ilustra los sentidos que sugiere el laberinto como metáfora o símbolo que nos parece adecuado:

---

<sup>19</sup> Véase Albert Camus, *El Mito de Sísifo; El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1959.

Una cuestión de gran importancia es que para que la metáfora no se transforme en algo ininteligible o enigmático, ha de descubrirse fácilmente la relación entre los términos: la designación metafórica y lo así designado. El laberinto, sin importar el tipo, es una grande, grandísima, metáfora de la vida y sus misterios, del universo, del espacio y del tiempo, del devenir y de tantas cosas más; estamos completamente convencidos... (Ibáñez Noguérón 61)

Es pertinente señalar que Borges aseguró que el texto objeto de nuestro análisis fue inspirado por un cuadro titulado *El minotauro* del pintor simbolista Watts, cuyo grabado encontró en un libro de Chesterton en el que se sugiere la soledad y la inmensidad del horizonte que observa desde el laberinto.

En el aspecto metaficcional, es notable la maestría con la que se maneja la herencia de Poe en el cuento *El retrato Oval*, al construir un relato intenso y fantástico a partir de una pintura que representa el horror ante la muerte y la caducidad de la belleza, pero también la eternidad de la misma fijada en el retrato. Mientras que en este texto la pintura de Watts permite la introducción de lo monstruoso o la fealdad portadora de diversos sentidos, al mismo tiempo, favorece la propuesta de presentar la realidad como construcción artificial y enfoca la concepción de la muerte como una liberación.

La idea de la casa como símbolo de la vida humana se recrea en el texto y nos remite la dimensión metafórica de la tierra, confirmando lo que ya señalamos acerca del símbolo de Asterión y el laberinto que, también podríamos decir que son

infinitos y múltiples como la definición que de su casa declara el protagonista. Además, de retornar a la idea del mundo como un laberinto incognoscible: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.”

Con relación a este aspecto Ana María Barrenechea afirma:

Puede pensarse que algo de verdad hay en su afirmación porque el cuadro presenta un ser con cabeza de toro y cuerpo de hombre, acodado en el parapeto de una azotea, y mirando (¿melancólicamente?) a lo lejos como quien medita sobre lo que divisa desde allí. Y quizá sobre las diferencias y semejanzas del afuera y del adentro (Barrenechea 379).

¿Pero de cuál afuera y cuál adentro nos habla la estudiosa? Podría ser el afuera de la casa o el afuera del individuo y su casa, su cuerpo y del adentro su mente, la mente humana laberíntica, impredecible debido a la dualidad antes señalada en la que pueden repetirse infinitamente obsesiones como laberintos sin salida que lo hacen prisionero de sí mismo, como aparece el minotauro en la Casa de Asterión que no tiene puertas.

Aunque, como lo afirma Barrenechea no se menciona la palabra laberinto, si aparecen: galerías, aljibes, patios, azoteas, el sótano que se bifurca, el templo de las hachas, puertas de número infinito y el parecido que otros afirman tiene su casa con una en Egipto, lo cual nos conduce al campo semántico del laberinto.

Desde nuestra perspectiva Borges evita nombrarlo para enfatizar su aspecto simbólico, lo que lo vincula con la idea de que el minotauro es símbolo del hombre

en su carácter dual de ser espiritual e instintivo. Este carácter polisémico del laberinto ha sugerido interpretaciones que nos parecen esclarecedoras como la siguiente:

Las viejas rencillas entre hombres y dioses y sus enfebrecidas venganzas y contra venganzas interesan menos que la conversión de esos fabulosos episodios en materia prima, en vehículo de una metáfora que busca transparentar la situación del hombre en el mundo, o por lo menos la visión del escritor de esa situación. El relato es así un significante que parte de otro significante y que en la asimilación y tránsito del uno al otro cancela o trasciende los mensajes del primero para proponer nuevos mensajes (Alazraki , Versiones 87-88).

Nosotros pensamos que el laberinto podría ser visto como un símbolo de las obsesiones humanas en la medida en que son infinitas, se repiten innumerables veces en la mente y resultan ser para quien las padece incomprensibles al mismo tiempo que escapan a toda explicación racional.

Y si nos preguntamos de nuevo por el sentido de las palabras “Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero no me acuerdo” podemos relacionar a Asterión con el escritor que como hombre creador adquiere la categoría de Dios, ya que repite y crea mundos con laberintos de palabras.

El escritor está a la vez cerca y lejos de la multitud, es propuesto como un aristócrata espiritual y un solitario que vive castigado por el dolor ante la

imposibilidad de darle sentido a la existencia y que pretende sobrevivir a este destino con sus juegos verbales mientras se produce su final que lo liberaría de ese castigo.

Con respecto a esta idea proporcionada por algunos detalles simbólicos del texto es importante señalar que Julio Cortázar escribió un texto dramático titulado *Los reyes*, que enfoca el mismo tema del mito del minotauro, con un propósito paródico en el cual se presentan los problemas y la posible psicología de todos los personajes implicados en esta historia en la que se revelan las diferentes perspectivas humanas acerca del poder y sus limitantes, el amor incestuoso entre el minotauro y Ariadna su hermana, la posible traición de Ariadna y el paradójico sentimiento de libertad manifiesto por el minotauro, quien derrotado por la que siente como traición de su hermana, se entrega mansamente a Teseo su ejecutor, pero pronunciando un discurso poético en el que se revela toda su verdad, al que le teme el mismo Teseo y que ha abierto la posibilidad de ser interpretado como un símbolo del poeta censurado que no deja por eso de ejercer la libertad de la palabra,<sup>20</sup> y que de alguna manera coincide con la posibilidad con la que se puede vincular el texto de Borges que estamos revisando y que fue publicado en 1949, fechas muy próximas, por ambos escritores, que recrean y parodian el mito desde diferentes enfoques.

---

<sup>20</sup> Antonella De Laurentiis, declara que: “En este sentido es posible reconocer en este texto la importancia que el escritor asigna al lenguaje y, sobre todo, la oposición inevitable entre las palabras de quien detiene el poder y esas mismas palabras combinadas de manera tal que originen un discurso más libre, de significado no unívoco, intrínsecamente peligroso a causa de su misma apertura. Por eso, al lenguaje lineal de Teseo, temporal y discursivo, se opone el del Minotauro, incoherente y simbólico, ya que sus palabras siempre están ligadas a las cosas que representan”. En “Los Reyes: entre mito e historia” en *Amaltea Revista de Mitocrítica*, 2009 pp. 145-155. Web. 7 En. 2016 <<http://www.ucm.es/info/amaltea/revista.html> >

Lo más notable entre las similitudes que podemos encontrar en *La casa de Asterión* de Borges y *Los reyes* de Cortázar es que en ambas el Monstruo se entrega mansamente a Teseo para encontrar la muerte que es vista como una liberación.

Por otra parte, hay una gran diferencia entre en el texto de Borges y la perspectiva del laberinto como cárcel del minotauro ya que en su monólogo este afirma que no hay puertas y que el puede salir cuando quiera, además el texto se centra en sus percepciones mientras que en Cortázar el laberinto si es visto como cárcel para el minotauro y se presentan las perspectivas de otros protagonistas además del minotauro, Ariadna, Minos, Teseo que ya citamos. Por lo cual, podemos confirmar que cada autor reviste el mito de nuevas significaciones de acuerdo a como orienta su enfoque del mismo.

Desde la perspectiva de Ana María Barrenechea: “El mito conocido, escrito y leído varias veces por Borges ha cumplido con lo que siempre dijo sobre el misterio de la creación poética: la obligación de repetir historias eternas transformándolas para cada lector en una revelación nueva (387).

La estudiosa compara este texto con dos sonetos *Laberinto* y *El laberinto* y afirma:

Ambos simulan reflejarse uno en el otro, ambos se asemejan y difieren ambigualmente, ambos dicen lo mismo, cual ecos deformados el uno del otro ... Se dicen y dicen al lector: Tú yo todos los hombres somos el minotauro, el laberinto es el universo, el monstruo es-soy yo-somos cada uno. Y quizá (concluye el

segundo poema) la muerte sea la liberadora para nosotros (como lo fue Teseo para Asterión en el cuento anterior) (Barrenechea 384)

Conceptos con los que coincidimos ampliamente ya que estas interpretaciones son posibles gracias a que la narración al presentarnos una conjetura o hipótesis de los posibles sentimientos del minotauro, abre la posibilidad de que los lectores podamos elaborar también conjeturas con relación a la resignificación del mito y especialmente acerca del sentido del laberinto que como podemos comprobar ha dado lugar a muchas propuestas interpretativas, una de las que nos parece más interesante es la de Víctor Bravo quien afirma:

Gran parte de la versión borgiana del laberinto viene sin duda de Kafka. El proceso (1925) es quizá el texto más característico del Laberinto kafkiano. K entra desde la primera página en un laberinto del que ya no saldrá sino para morir... La repetición, una forma de la repetición, permite por el contrario, con la lámpara de la conciencia crítica, ir más allá del límite, reconocer el enigma de nuestras limitaciones perceptivas, atrapar en el laberinto fulgores de lo infinito, entrar y salir, orientados por el hilo de Ariadna de la repetición (Bravo 204, 206).

Lo que nos abre la posibilidad de ratificar nuestra interpretación acerca de la relación con el mito de Sísifo con el que lo relacionamos anteriormente.

El uso del lenguaje en el texto que como lo comprobamos sugiere diversas interpretaciones de la realidad, nos permite llegar a la conclusión de que lo que

reconocemos como real es presentado como un simulacro y que la verdad es conjetural.

De la misma manera, en el texto se cuestiona todo aparato teórico que sirve de base al sistema de lo fantástico, ya que en él los polos de lo real y lo imaginario no solo se oponen, sino que pueden ser una simulación usada con el fin de presentar una idea metafísica mediante el desarrollo de una historia:

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos... Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos (Borges, *El Aleph* 92).

En los fragmentos anteriores notamos como el papel del minotauro deja de ser el del monstruo bestial para convertirse desde su perspectiva en liberador de todo mal y el papel de Teseo deja de ser el del verdugo de la bestia para transformarse en su redentor, de manera que a través del discurso el mito y se reconstruye permitiendo que a partir del mismo se elabore una nueva fantasía que manifiesta el concepto en el que el hombre es uno y es todos, pues representa la



ambivalencia de la condición humana: víctima y victimario, traidor y héroe, instinto y razón.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos (90).

En el texto se muestra una cultura libresca en diálogo con otras literaturas y con la filosofía pues maneja la intertextualidad o la poética de cita, lo cual es muy claro en el inicio en el que se exhibe una cita de Apolodoro: “Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión. Apolodoro, Biblioteca, III,I”. (89) .

Tiempo, espacio e identidad aparecen destruidas en la medida en que el mito es metáfora de la soledad del hombre contemporáneo, que representa a todos y sin ser ninguno en especial al referirse a un arquetipo.

Es importante notar que encontramos otro cuento del mismo autor *There Are More Things* (Borges, *El libro de Arena* 121) en el que hay una reiteración del diálogo con el texto que nos ocupa, ya que, en esta narración se sugiere el mismo tema y es posible relacionar ambas obras, pues en éste parece que se amplía la significación propuesta en *La casa de Asterión*, ya que en el mismo, un

protagonista cuyo nombre no conocemos, refiere una historia en la que un joven abogado regresa al pueblo en el que había vivido con su tío que ha fallecido. Él joven vendió la casa y encuentra que un hombre de carácter misterioso llamado Max Pretorius la ha comprado y tira todas las pertenencias del dueño anterior a la basura, busca al arquitecto que había construido la casa y le pide que haga un edificio que a éste le parece monstruoso.

Todo esto, se lo cuenta el arquitecto, que fuera amigo de su tío, al narrador. Lo que despierta la curiosidad del muchacho y lo impulsa a preguntar a diferentes personas involucradas en la nueva construcción, pero no queda satisfecho con sus respuestas, además, se da cuenta que nadie quiere pasar por allí y encuentra al perro ovejero, que había pertenecido a su tío, degollado.

Una noche decide visitar el lugar, descubre una especie de laberinto y sugiere su encuentro con lo innombrable mezclando, la noción del terror junto a la de lo incognoscible, lo otro, que por sus cualidades indescriptibles resultan monstruosas.

Esta sugerencia está precedida por el relato de un sueño del protagonista en el que se introduce la mención a un grabado de Piranesi que representa el laberinto y al minotauro, como ocurre en *La casa de Asterión* en la que aparece mencionada la pintura de Watts, de tal manera que ambos textos comparten el tema de lo monstruoso representado por lo otro o el otro y una reconstrucción metaficcional.

En *There Are More Things* <sup>21</sup> el narrador protagonista se interroga en su sueño con el minotauro acerca de con qué o con quién sueña éste. La presencia de lo otro, el monstruo, en el sueño del protagonista parece anticipar lo que encontrará en la antigua casa de su tío que se ha convertido en una especie de laberinto y allí dentro a un monstruo, de tal forma que si él protagonista sueña con el monstruo y lo encuentra en la antigua casa de un familiar, no será que ese otro es su doble, como el monstruo con el que sueña el Minotauro de la *Casa de Asterión*?

Quizá esa reiteración en la que se duplica al protagonista quiere sugerirnos a éste como símbolo del hombre, ya que éste texto fue escrito veintiséis años antes, recordemos que aquí el minotauro confiesa que sueña o imagina que sueña con otro minotauro:

A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos. Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa (91).

Hay una similitud entre la idea del laberinto y el minotauro como símbolos de lo monstruoso, inabarcable, presentado en este cuento y que forma parte del

---

<sup>21</sup> Título que alude al acto I, escena XII de la tragedia *Hamlet* de William Shakespeare, en el diálogo entre Hamlet y Horacio : “Hay más cosas en el cielo en la tierra, de las que ha soñado tu filosofía”. Véase biblioteca virtual universal: 2003.

<<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89485.pdf>> Web. nov.11 2015.

Podemos notar aquí también la hibridez de estilos y la poética de cita usadas por Borges ya señalados.

imaginario borgiano lo que confirma la idea de que lo fantástico posmoderno desarrollado por Borges elabora un nuevo tratamiento del tema del sueño con el fin de enmascarar una idea metafísica.

Es notable que en *There Are More Things* el símbolo del laberinto introduce otra parodia de los textos fantásticos de Lovecraft que despiertan terror, pero en el texto la sorpresa y el recelo se origina del acercamiento a lo incomprensible y monstruoso, que es sugerido por el sueño con el minotauro:

Aquella noche no dormí. Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto... Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué o con quien? (Borges, *El libro de Arena* 50-51)

Este narrador no describe al ser monstruoso, pero sugiere la asociación con otro monstruo mítico la anfisbena<sup>22</sup>. Teseo es presentado como un iniciado que se enfrenta al monstruo, lo bestial frente a lo civilizado, desde esta perspectiva se narra la historia a partir de Teseo, apelando al mundo onírico o mundo del inconsciente propuesto en el grabado de Piranesi:

---

<sup>22</sup> “La anfisbena es serpiente con dos cabezas, la una en su lugar y la otra en la cola; y con las dos puede morder y corre con ligereza, y sus ojos brillan como candelas,” esta es una de las definiciones que aparece en: Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, EMECE, 1990, p.12.

Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su sombra. De alguna página de Lucano, leída hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra *anfisbena*, que sugería, pero que no agotaba por cierto lo que verían luego mis ojos (54).

Todas estas asociaciones emitidas por el narrador protagonista le permiten eludir la descripción detallada del fenómeno que le provoca el miedo o la sorpresa, tampoco hay una atmosfera previa para la aparición del fenómeno sobrenatural, de tal manera que tanto el protagonista como un antiguo conocido suyo aluden a la emoción que les causa lo que ven sin nombrarlo, lo cual se constituye en una nueva forma de provocar la imaginación del lector, veamos un fragmento de éste discurso: “Mirá. Noches Pasadas, yo venía de una farra. A unas cien varas de la quinta, vi algo. El tubiano se me espantó y si no me le afirmo y lo hago tomar por el callejón, tal vez no cuento el cuento. Lo que vi no era para menos... (50) ”

Podemos afirmar que los símbolos usados por Borges de manera repetitiva adquieren distintos sentidos y son renovados por él con el fin de mostrarnos quizá las formas de interpretar y de leer la cultura y al mismo tiempo, establecen un diálogo con las diferentes etapas del desarrollo de la misma, también, plantea una resolución estética que da lugar al nacimiento de nuevos modelos en el caso del texto fantástico en el que no es necesario elaborar una atmosfera previa y en el que se usan las técnicas de la imaginación onírica y predomina el arte de sugerir con el fin de que la imaginación del lector construya la sorpresa o la repulsión hacia

el objeto monstruoso o terrorífico por lo cual ésta resulta más efectiva y profunda, como experiencia humana.

En los textos de Borges antes mencionados se construyen relatos a partir de imágenes plásticas y podemos encontrar un significado inverso al usado por Poe, en su texto de *El retrato Oval*, antes mencionado, porque enfoca el tema de lo monstruoso a diferencia del ideal de la belleza.

Lo monstruoso se constituye en símbolo de verdades humanas o de laberintos del conocimiento, conjeturas que podrán llegar a ser interpretadas por los lectores venideros y que no se agotaran pues contienen las huellas de eternidad sugeridas en la sabiduría de los mitos clásicos en los que se representan el castigo por parte de las divinidades ante las transgresiones cometidas por los mortales, adquiriendo interminables significados en los que siempre aparece inmersa la condición humana y el aspecto sensible de lo que es considerado como monstruoso.

En *La casa de Asterión* se presenta lo inverosímil como verosímil, mezclando lo imaginario con los sueños y se describe detalladamente, usando técnicas realistas, para crear la ilusión de verosimilitud: “Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan (90).”

Al mismo tiempo, se hace énfasis en la visión de la realidad como construcción artificial, es decir niega el concepto de realidad revelando que se pueden construir mundos alternos a partir de realidades ya construidas como

derivaciones de otros artificios literarios, plásticos u oníricos que forman parte del concepto de la realidad.

Por todo lo antes mencionado, podemos confirmar que *La casa de Asterión* reúne aspectos que nos permiten incluirlo en la modalidad del posmodernismo fantástico.

#### **D) Pedro Páramo de Juan Rulfo, Realismo mágico y lo fantástico latinoamericano**

Esta novela publicada en 1955 inaugura la narrativa del Realismo mágico. Dicha obra desarrolla esta tendencia estética y sirve de modelo para que otros escritores la continúen como lo afirma Gabriel García Márquez:

... Conocía bien a los autores buenos y malos que hubieran podido enseñarme el camino, y sin embargo me sentía girando en círculos concéntricos. No me consideraba agotado. Al contrario: sentía que aún me quedaban muchos libros pendientes, pero no concebía un modo convincente y poético de escribirlos. En ésas estaba, cuando Álvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa: ... –¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda! Era *Pedro Páramo*... Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche

tremenda en que leí *La metamorfosis* de Kafka... –casi diez años atrás– había sufrido una conmoción semejante... He querido decir todo esto para terminar diciendo que el escrutinio de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar con mis libros, y que por eso me era imposible escribir sobre él sin que todo esto pareciera sobre mi mismo (450).

Pedro Páramo, además de desarrollar una nueva perspectiva de la narrativa latinoamericana presenta muchos rasgos temáticos y estructurales que coinciden con la nueva concepción de lo fantástico latinoamericano.

El mundo de los vivos es invadido por los muertos y se produce una transgresión en las leyes de la física, pero no hay una preparación previa para la aparición de lo fantástico y a pesar de que Juan Preciado confiesa que murió por la impresión, nadie se sorprende por esta muerte, ya que los vivos y los muertos conviven en el mundo ficticio, estableciendo una comunicación que podríamos calificar de “natural”. Quienes dialogan y dan a conocer la historia de Pedro Páramo y los abusos cometidos por éste al erigirse en cacique de Comala hace tiempo están enterrados, Juan Preciado también está muerto cuando narra los sucesos.

En la obra se presenta una realidad donde confluyen la vida y la muerte, Juan Preciado quien inicia la narración, relata que va a Comala en busca de su padre, Pedro Páramo, para cumplir la promesa que le hizo a su madre moribunda.

Desde que Juan está cerca del pueblo se encuentra con el primer fantasma Abundio, quien también resulta ser su medio hermano, éste le recomienda que



busque a Eduviges Dyada, otro fantasma, que le cuenta cómo se casó su madre, Dolores Preciado con Pedro Páramo.

El narrador poco a poco se da cuenta de que convive con fantasmas. Tiempo después de llegar al pueblo, él también muere y narra desde su tumba, detalle que conocemos a través de sus diálogos con Dorotea, la mujer que está en su misma sepultura.

Dorotea, mujer que oficiaba como Celestina, cuando el cacique requería muchachas para pasar la noche con ellas, le cuenta algunos aspectos de la vida de Páramo; otros muertos que dialogan o monologan completan la historia del cacique, la forma como se fue adueñando del pueblo, su poder, su crueldad, la capacidad que tenía para mantenerse, pues logra comprar con promesas a los revolucionarios y finalmente su matrimonio frustrado con el amor de su vida, Susana San Juan, la muerte de ésta y la decadencia a la que después de ella Páramo sometió al pueblo y a su propia persona.

Cómalala se convirtió en un lugar árido y despoblado en el cual conviven los fantasmas que inundan la noche con sus murmullos. La evocación de lo vivido por parte de los muertos es tan reiterativa que aparece como real y a pesar de no tener un soporte físico en el momento en que son recordadas estas vivencias, manifiestan los detalles de la vida cotidiana dando la apariencia de realidad de tal forma que en el texto se naturaliza lo sobrenatural, que se constituiría en la interacción de los fantasmas para dialogar y referir la historia del pueblo, prodigio imposible, presentado como posible y a pesar de que aquí se presentan situaciones de injusticia, su final no es para nada feliz, lo que contradice el proceso narrativo del cuento maravilloso y permite el desarrollo de lo fantástico que aparece

para mostrar a través del texto lo imposible de hacer que la justicia se produzca en un mundo desigual y que tampoco se puede esperar que éste marche como debiera ser.

En la realidad ficticia desarrollada en esta narración se transgreden las barreras físicas entre la vida y la muerte, convive el pasado con el presente y se funden dando la sensación de eternidad, la eternidad de la vida de ultratumba. También, se percibe una atmosfera de pesadilla utilizando para ello las leyes de la imaginación onírica, con el fin de desenmascarar la realidad y mostrar significados que la trascienden y revelan los fracasos de la sociedad mexicana que son símbolo de las fallas humanas.

Los muertos cobran presencia física y desaparecen cuando quieren, hay multitud de ecos, ruidos y recuerdos que emitidos por ellos provocan la muerte a Juan Preciado; así se integran la realidad cotidiana manifiesta en los diálogos que la evocan y la muerte, presentando una nueva perspectiva de ésta que se aleja de los parámetros racionales.

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí.

—¡Buenas noches! —me dijo.

La seguí con la mirada. Le grite: —¿Dónde vive doña Eduviges?

Y ella señaló con el dedo:

—Allá. La casa que está junto al puente.

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar... (Rulfo 78)

En lo relacionado con el tema de la muerte hay una mezcla entre tradiciones antiguas de México y religión cristiana ya que todos o casi todos los personajes han tenido muerte violenta y piden a Juan Preciado cuando está vivo que ruegue por su alma esta acción de los muertos es una de las transgresiones de lo que se considera cómo real porque a pesar de que las creencias antiguas incluyen la idea de almas en pena en ninguna de ellas se dota de palabra a las mismas:

... Un rumor parejo, sin son ni ton, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: "Ruega a Dios por nosotros." Eso oí que me decían... (127)

Aquí se hace viva la tradición en la que se mezclan creencias ancestrales mexicanas y cristianas que se refieren a las almas que vagan sin descanso por

muerte violenta, que ya reprodujimos en el análisis del cuento *La gabardina* de Max Aub<sup>23</sup>, cuyo texto fue publicado en la misma época.

En esta novela se representa a través de los mitos el mestizaje cultural que da como resultado el híbrido de la mitología prehispánica y la europea, pues se pueden reconocer mitos ancestrales entre los que Carmen de Mora señala:

Roa Bastos llama la atención sobre el hecho de que se haya relacionado a Abundio con Caronte y no con Chiconahuapán, el nueve veces río, como los nueve que forma la laguna Estigia que se cruzan para llegar a los nueve infiernos. Que se haya pensado en las Euménides y no en las Tzitzimines, esas sombras descarnadas de mujeres que destejen en las tinieblas del inframundo náhuatl los rayos del Quinto Sol que nos alumbra y con el que hemos de perecer el día final de la Gran Destrucción (Carmen de Mora, *Realidad histórica* 70).

Carmen de Mora en su estudio de la novela, también incluye otros mitos que han sido estudiados por Martin Lienhar y se hayan documentados en los códices prehispánicos entre los que sobresalen el del viaje de Juan preciado a Cómala que evoca el de Quetzalcóatl a Mictlán y el de Donis y su hermana como símbolo de Quetzalcóatl y Quezalpétal, hermanos que son también pareja fundadora.

---

<sup>23</sup> Véase Inocente Peñaloza G. *Mitos y leyendas del Estado de México Comp., cit., Web. 10 En. 2016* <<http://catalog.hathitrust.org>.>

Estamos de acuerdo con la estudiosa, también cuando afirma que lo anterior no invalida otras interpretaciones, ya que estos mitos pueden ser leídos como símbolos clásicos europeos; unos de ellos es el de Telémaco representado en la figura de Juan Preciado, que al mismo tiempo recuerda a Orfeo señalado por los estudiosos del mundo Rulfiano entre los que sobresale Carlos Fuentes (Fuentes 252, 271) quien identifica semejanzas con éste y otros mitos clásicos como el de Caronte personificado en Abundio e incluye el de Penélope al relacionarla con Dolores Preciado.

Desde nuestra perspectiva, éstos resultan desacralizados porque en la ficción Juan Preciado es un sujeto pasivo, que sigue la recomendación de su madre para que busque a su padre y le pida lo que le negó. Éste intento del hijo, resulta fallido, ya que al emprenderlo encuentra la muerte. Lo que motiva esta acción de Juan no es el heroísmo como a Telémaco en la epopeya de Homero, pues no lo hace por iniciativa propia para restablecer el honor de su familia o el de su madre, más bien obedece a sus sueños y la promesa que le ha hecho.

Susana San Juan, quien podría compararse con el mito de la mujer inalcanzable como la Beatriz de Dante, está loca y en su locura sólo revive su pasión por Florencio y no conduce al cielo a su enamorado como Beatriz.

Los hermanos incestuosos que podrían representar la primera pareja bíblica que se une para dar origen a la vida y a la humanidad, aquí son estériles y solo se unen para soportar la soledad.

Abundio que mata a su padre, no lo hace por error o porque un Dios lo haya hecho víctima de un castigo heredado como Edipo, sino inspirado por un profundo

rencor debido a la miseria a que éste lo ha condenado al no reconocerlo ni ayudarlo.

Hay una constante desacralización de todo lo que representa lo sagrado y lo religioso que se refleja en la conducta del padre Rentería, representante de la iglesia en la novela, quien es absorbido por el poder y el dinero motivo por el cual, cuando se confiesa con el sacerdote de otro pueblo, éste le niega la esperanza de salvación:

No quería pensar para nada que había estado en Contla, donde hizo confesión general con el señor cura, y que éste, a pesar de sus ruegos, le había negado la absolución:

—Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu iglesia y tú se lo has consentido. ¿Qué se puede esperar ya de ti, padre? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? ¿Qué has hecho de la fuerza de Dios? (Rulfo 137).

Todo esto nos permite reconocer la validez de los criterios expuestos por Luz Aurora Pimentel quien afirma que:

Si los mitos dan vida y sentido a las acciones de los hombres, los de Rulfo no tienen gran razón de ser o existir. No hay mitos sino desmitificaciones y esto a nivel familiar, social y político-económico... en el universo rulfiano... los mitos han sido triturados, sin que haya esperanzas de resucitarlos (Pimentel 86).

Lo fantástico desarrollado a partir de la narración y evocación de los muertos acerca de lo vivido, gira en torno a la búsqueda de un muerto y al presentar a éste como uno de los protagonistas de la novela, coincide con el tema del cuento de Rulfo, titulado *Anacleto Morones* pues en él mismo, uno de los protagonistas está muerto, pero en torno a él giran los acontecimientos, aunque aquí no se llega a manifestar la transgresión efectiva de la realidad ficcional que es necesaria para clasificarlo como texto fantástico, si se produce un anticipo de lo que después se desarrollará en la novela como lo confirman las palabras de Manuel Durán, quien observa una posible prefiguración de la novela y el último cuento del *Llano en Llamas*: "... La novela Pedro Páramo gira toda ella en torno al progresivo descubrimiento de la vida pasada y la personalidad de un muerto, y esto es precisamente también lo que ocurre—en un ambiente de farsa picaresca— en el cuento Anacleto Morones (Manuel Durán 119)."

Anacleto Morones que fue un falso curandero mientras vivió, también aparece en la obra que estamos revisando identificado como Inocencio Osorio con un oficio y actitud similar al de Morones, pero aquí no tiene el mismo protagonismo que en el cuento, pues es incluido en la obra para explicar la falta de apego en la relación de Dolores, La madre de Juan Preciado y Pedro Páramo:

... lo cierto es que él tenía otro oficio: el de "provocador". Era provocador de sueños. Eso es lo que era verdaderamente. Y a tu madre la enredó como lo hacía con muchas. Entre otras, conmigo. Una vez que me sentí enferma y se presentó y me dijo: "Te vengo a pulsear para que te alivies". Y todo aquello consistía en que se

soltaba sobándola a una, primero en las yemas de los dedos, luego restregando las manos; después los brazos, y acababa metiéndose con las piernas de una... Y, mientras maniobraba, te hablaba de tu futuro. Se ponía en trance, remolineaba los ojos invocando y maldiciendo; llenándote de escupitajos como hacen los gitanos. A veces se quedaba en cueros porque decía que ése era nuestro deseo (Rulfo 86).

La narración es fragmentaria y no presenta continuidad lógica pues en el relato se cuenta la historia de Pedro Páramo a través de los recuerdos de los muertos y en ella se superponen dos órdenes irreconciliables vivos y muertos que es experimentada por Juan Preciado.

El relato lo inicia un narrador protagonista, Juan Preciado: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” (73, 79).

Después, se intercalan diálogos con los fantasmas de Abundio, su medio hermano:

–¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

–Comala, señor.

–¿Está seguro de que ya es Comala?

–Yo voy más allá, donde se ve la trabazón de los cerros. Allá tengo mi casa. Si usted quiere venir, será bienvenido. Ahora que se quiere quedarse aquí, ahí se lo haiga; aunque no estaría por



demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre algún vecino viviente (74) ”.

Y con el de Eduviges Dyada, quien le cuenta una parte de la historia, que es continuada por un narrador en tercera persona, éste da entrada a un monólogo de Pedro Páramo en el que evoca su relación infantil con Susana San Juan: “Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes como si durmieran... Pensaba en ti Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire (91-92)”.

La alternancia de diálogos, monólogos y narradores en primera y tercera persona se mantiene a lo largo de la novela y permiten reconstruir la historia del pueblo cuyos habitantes ya no existen.

La realidad es representada en el texto a partir de un orden diferente al racional, también, puede en un momento dado ser transgredida, dando origen a nuevos interrogantes o revelando aquello que es desconocido por las prácticas cotidianas de los individuos, de tal manera que nos permite identificar divergencias con relación al tratamiento de lo fantástico europeo y afirmar que esta obra desarrolla características de lo fantástico latinoamericano, ya que en el primero la historia termina sin resolver el problema y deja la duda acerca de que lo narrado haya ocurrido en la realidad, mientras que en el segundo notamos la inversión de este proceso que es notorio en la novela de Rulfo, ya que en ella la vida real de los protagonistas termina, pero sigue vigente en un presente eterno y fantasmal en el que los narradores no manifiestan ninguna sorpresa por la transgresión de las

leyes físicas que limitan la vida humana y separan el mundo de los vivos y los muertos.

En la realidad representada, también aparecen las premoniciones como un elemento fantástico ya que éstas manifiestan la comunicación oral entre vivos y muertos, un ejemplo lo identificamos cuando Eduviges recibe la visita de Miguel Páramo que acaba de morir:

“–No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo.

–¿No?

–No.

–Entonces es cosa de mi sexto sentido. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto.

Guardó silencio un rato y luego añadió:

–Todo comenzó con Miguel Páramo. Sólo yo supe lo que le había pasado la noche que murió. Estaba ya acostada cuando oí regresar su caballo rumbo a la media luna... Bueno, como te estaba diciendo, eso de que no regresó es un puro decir. No había acabado de pasar su caballo cuando sentí que me tocaban por la ventana. Ve tú a saber si fue ilusión mía. Lo cierto es que algo me obligó a ir a ver quién era. Y era él, Miguel Páramo... –¿Qué pasó?  
–le dije a Miguel Páramo– ¿Te dieron calabazas? Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero si sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré

nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy... –No, loco no, Miguel. Debes estar muerto... –Mañana tu padre se torcerá de dolor –le dije– Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí.

Y cerré la ventana (Rulfo 91-92)".

En este detalle, también se desarrolla lo fantástico desde el momento en que después de Muerto Miguel Páramo le habla a Eduvigis para despedirse de ella<sup>24</sup>.

Observamos que a partir de la presentación de una realidad que contrasta con la convención de lo fantástico europeo en la que la narración se interrumpe con la aparición de lo sobrenatural (un fantasma) y ésta termina sin resolver el problema, mientras que en esta obra la historia sigue su curso y es contada por los muertos que representan a través de sus diálogos todo el ciclo vital del pueblo hasta agotarlo.

A través del mundo de los fantasmas que se confunde con el de los vivos se incorporan las posibilidades críticas ya que en la narración se enfocan los profundos temas humanos como la avaricia, el amor imposible el resentimiento, la venganza, la violencia, la traición a una causa, la injusticia y la búsqueda de los

---

<sup>24</sup> El mismo aspecto ha sido considerado desde otra perspectiva por Carmen de Mora quien lo describe como parte de otros presagios y prácticas mágicas en las que incluye la mención a los cuervos hecha por Abundio, la presencia de estrellas fugaces como símbolos funestos la noche de la muerte de Miguel Páramo y otros prácticas mágicas como la del retrato agujereado de la Dolores Preciado relacionados con las creencias indígenas en su artículo antes citado (71-74).

orígenes a partir de una problemática local que pone en tela de juicio los males de ésta sociedad, que también se repiten en la historia del hombre y que trascienden fronteras y espacios, erigiéndose en símbolo que posibilita las diversas interpretaciones y sus posibles verdades, de tal manera que en este giro de lo fantástico lo imposible no irrumpe en el mundo posible para desquiciarlo, sino más bien para abrir una comprensión más profunda y rica del orden del mundo adoptado como real que sería el sustentado por la estética del Realismo mágico en donde se funden lo real con lo sobrenatural, con relación a este aspecto nos parecen muy acertadas la palabras de Carmen de Mora quien declara que:

La presencia de la Historia en Pedro Páramo no se limita a las referencias concretas al caciquismo, la Revolución o las guerras cristeras. Rulfo utiliza también otras vías que enlazan su escritura con la memoria histórica: con el pasado colonial y con el pasado prehispánico rescatado a través de los mitos... las historias familiares, los fantasmas y la violencia, la culpa, el rencor, la venganza, la injusticia, etc., forman parte de la naturaleza humana, están en la tragedia griega, en la épica y, naturalmente, en la vida cotidiana ( 67).

Los aspectos que son señalados por la estudiosa junto con la fusión de lo sobrenatural, que se presenta a través de las tradiciones, supersticiones y creencias ancestrales que trascienden la lógica racional e incluyen una visión más profunda de la realidad, pueden reconocerse como características de la literatura

del Realismo mágico<sup>25</sup> y se identifican en la obra, constituyen el concepto de realidad representada en la misma, que es transgredida porque en la ficción se dota de palabra a los muertos aspecto que es imposible de explicar como realidad física cotidiana.

Además, se produce el fenómeno de la animación de lo inanimado, los muertos cobran vida y aparecen cuando quieren como Abundio medio hermano de Juan Preciado, Eduviges Dyada y otros como ya lo mencionamos.

En la sintaxis del texto se superponen el orden de los rumores y las voces de los muertos que narran la historia de Pedro Páramo y su relación con ellos y la realidad de Cómala, pueblo en ruinas y deshabitado al que llega Juan Preciado en busca de su padre. Inicialmente comparte su vida con los fantasmas, que en ese momento es irreconciliable con el suyo porque está vivo, pero en esta contraposición de órdenes, termina el mundo de los muertos superponiéndose al de los vivos y su resultado es la muerte de Juan Preciado quien se convierte en integrante ese mundo fantasmal lleno de rumores. Las declaraciones de Gabriel García Márquez nos confirman esta idea: “En Pedro Páramo, donde es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas. Nadie puede saber, en realidad, cuanto duran los años de la muerte (452).”

A pesar de ello, la obra tiene continuidad temática pues gira en torno a la historia de Pedro Páramo, como lo comprobamos con las palabras de Carlos Blanco Aguinaga:

---

<sup>25</sup> Resumen basado en la propuesta de Begoña Souviron López “Alejo Carpentier entre el surrealismo y lo real maravilloso”, en *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX Historia y maravilla*, cit., p.112.

En Pedro páramo, en lugar de capítulos cronológicos o –aun contrapunteados– encontramos fragmentos; sólo fragmentos de tiempos diversos, relacionados todos entre sí por la unidad sin límites que es el no tiempo de la muerte y la confusión que son los rumores mismos (34).

En cuanto al discurso encontramos lenguaje poético con recursos que permiten la des-realización del mundo representado como la prosopopeya que es reiterativa al dotar de palabra, poder de evocación y reflexión a los muertos:

–Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.

–¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño (Rulfo 143).

Con este tratamiento que se le da a los muertos que consiste en otorgarles la palabra a seres que se encuentran en la dimensión del silencio (la muerte) al mismo tiempo que las capacidades de evocación, dialogo, monólogo y reflexión que superan los límites de los humanos y su vida física el texto adquiere carácter fantástico y se introduce un nivel crítico al mismo tiempo,<sup>26</sup> pues muestra la

---

<sup>26</sup> En torno a este tema Raquel Serur (13) comenta que el relato fantástico es un relato subversivo en tanto que su misma existencia impugna el mundo establecido, a veces exagerando algunos aspectos.

maldad, el despotismo y el abuso del poder ejercido por Pedro Páramo y los otros problemas histórico nacionales y humanos que ya señalamos:

Será lo que usted diga, Don Pedro; pero esa mujer que vino ayer a llorar aquí, alegando que el hijo de usted le había matado a su marido, estaba de a tiro desconsolada. Yo sé medir el desconsuelo, don Pedro. Y esa mujer lo cargaba por kilos. Le ofrecí cincuenta hectolitros de maíz para que se olvidara del asunto; pero no los quiso. Entonces le prometí que corregiríamos el daño de algún modo. No se conformó.

—¿De quien se trataba?

—Es gente que no conozco.

—No tienes pues por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe (131).

La comparación se une a la prosopopeya para completar la animación de lo inanimado que cobra aquí dimensiones hiperbólicas y des-realizadoras, éstos recursos son los que más nos interesa destacar para los efectos de lo fantástico que buscamos en el texto: “Desde entonces la tierra se quedó baldía y **como en ruinas**. Daba pena verla **llenándose de achaques** con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola” (Rulfo 145).

Los recursos mencionados, concentrados en la naturaleza y específicamente en los relacionados con la cosecha que es tan apreciados por los campesinos que están en contacto con ella, permiten el uso reiterativo del lenguaje

poético que a través de la animación les otorgan una categoría superior, pues exageran su poder, de la misma manera, que lo observado en el caso de los muertos que siguen viviendo; además, delimitan el contexto rural en el que se mueven los protagonistas de la obra:

¡vaya! –dijo–, Otro buen año se nos echa encima».

Y añadió: “Ven, agüita, ven. ¡Déjate caer hasta que te canses! Después córrete para allá, acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra, no más para que te des gusto (129) ”.

En la novela podemos identificar varias posibilidades de verdad, que están asociadas al manejo del discurso y la ambigüedad que presenta éste, los cuales le confieren al texto un carácter simbólico, además lo fantástico en el texto y el uso de la ambigüedad incrementan, también su polisemia haciéndolo susceptible de múltiples interpretaciones como lo afirma Jorge Luis Borges:

Desde el momento en que el narrador, que busca a *Pedro Páramo*, su padre, se cruza con un desconocido que le declara que son hermanos y que toda la gente del pueblo se llama Páramo, el lector ya sabe que ha entrado en un texto fantástico, cuyas indefinidas ramificaciones no le es dado prever, pero cuya gravitación ya lo atrapa. Muy diversos son los análisis que ha ensayado la crítica ... La historia, la geografía, la política, la técnica de Faulkner y de ciertos escritores rusos y escandinavos, la sociología y el



simbolismo, han sido interrogados con afán, pero nadie ha logrado, hasta ahora, destejer el arco iris, para usar la extraña metáfora de John Keats.

Pedro Páramo es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura (Borges, "Juan Rulfo: Pedro Páramo", 454).

Asimismo, se percibe la íntima relación de la polisemia con las diversas posibilidades de verdad que favorece y con los temas míticos, en los que como ya señalamos hay un híbrido entre lo prehispánico y lo clásico que son retomados para introducir nuevas posibilidades significativas, ya que están representados por seres humanos degradados y no hay en ellos ningún aspecto que permita inferir una orientación hacia la mejora social o humana, sino para mostrar hasta que punto la sociedad incuba la degradación por la falta de valores y la prioridad que se le otorga a la búsqueda del poder y el dinero.

Algunas de las diversas las interpretaciones que la polisemia de esta obra ha originado las resume Luz Aurora Pimentel así:

Se ha dicho de Pedro Páramo que es la historia de un típico cacicazgo mexicano, la desintegración de una sociedad rural, el triste final de un viaje, la desvalorización de la vida, el triunfo de la muerte, una visión pesimista de la existencia... Esta multiplicidad de lecturas nos indica que debemos proceder con prudencia antes de llegar a conclusiones definitivas... Pedro Páramo es una novela muerta que trata de muertos y desde el ángulo de la *post mortem*,

los hechos adquieren dimensiones eternas e infinitas, pues los muertos no tienen ni tiempo ni espacio (Pimentel 67).

La verosimilitud del texto es de carácter interno y está lograda por el manejo de técnicas de descripción realistas y el uso del lenguaje popular, en el que se perciben huellas de oralidad del discurso, que implican al destinatario en lo vivido por el narrador:

Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: «¡Busque a doña Eduvigis, si todavía vive!»

Luego un cuarto a oscuras. Una mujer roncando a mi lado. Noté que su respiración era dispareja como si estuviera entre sueños, más bien como si no durmiera y sólo imitará los ruidos que produce el sueño. La cama era de otate (Rulfo 122).

Con relación a este aspecto coincidimos con lo que afirma J.C González Boixo:

... se ha de hacer mención de un interesante caso de confluencia de lenguaje popular y poético... los personajes emplean términos rústicos y una sintaxis que les es propia, pero si nos fijamos en la belleza de las imágenes, enseguida el lector se da cuenta de que un verdadero campesino no podría crearlas. Sin embargo, se tiene la impresión de que son los propios personajes quienes las crean,

tal es la simbiosis profunda conseguida entre Rulfo y sus personajes... en esto reside, a nuestro juicio, el más notable logro de Rulfo como creador de criaturas de ficción y como maestro de la lengua (González Boixo 261-262).

La isotopía de la transgresión se produce en este texto en el nivel semántico porque lo sobrenatural invade lo cotidiano, ya que la realidad física de Juan Preciado es superada por la muerte que le provocan los murmullos evocadores de la historia del pueblo, pero paradójicamente esta muerte le permite acceder al conocimiento del mundo buscado por él, Cómala y por consiguiente el de su padre.

¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya vez te enterramos (Rulfo 125).

Si del mundo del silencio o la muerte que es el límite del tiempo de la vida humana, surge la palabra que le procura este conocimiento a Juan Preciado, es a través de ésta, que desaparecen los límites vida/muerte y que se produce la

transgresión fantástica, en la que el tiempo humano se borra para dar cabida a lo eterno.

Pedro Páramo es una novela que además de inscribirse en la estética del Realismo mágico, desarrolla las características de lo Fantástico latinoamericano y nos permite comprender que lo fantástico transgrede las normas de la realidad cotidiana cuyos parámetros son diferentes a los correspondientes a la realidad lógica de la concepción europea.

En las palabras de Augusto Monterroso encontramos claramente la descripción de la categoría de lo fantástico en la novela de Rulfo que confirman nuestra propuesta:

... Curiosamente, cuando hice en México una especie de encuesta entre conocedores del género fantástico, varios de ellos opusieron fuerte resistencia a considerar fantástica esta literatura de Rulfo, sustentada en seres no venidos del más allá, sino en pobres almas no desprendidas aún del todo de su condición terrena, tumbas a medio cerrar e insinuaciones de muerte en cada página. Tal vez su argumento en contra se basara, una vez más, en que en México las cosas “son así”. *Y bueno, cada quien tiene los fantasmas que puede. En cuanto a los de Rulfo difieren ciertamente de los norteamericanos o los europeos en que, en su humildad, no tratan de asustarnos sino tan sólo de que les ayudemos con alguna oración a encontrar a encontrar el descanso* (501) .

En los últimos renglones de la cita anterior, que he puesto en cursiva, se ilustra el cambio de perspectiva de lo fantástico y se evidencia que se produce una transgresión del concepto adoptado como real por la sociedad mexicana que está basado en las creencias mágicas, que por la estructura, discurso y recursos usados permite incluirlo en la vertiente de lo fantástico latinoamericano y presenta rasgos que lo incluyen en la estética del Realismo mágico. Eso nos permite confirmar que, en dicha concepción estética, también es posible la transgresión de lo percibido como real que es la principal condición de lo fantástico.

Las declaraciones del autor antes mencionado evidencian de manera contundente la categoría de lo fantástico que posee la novela de Rulfo:

... En pocas palabras, lo que ocurre con los fantasmas de Rulfo es que son fantasmas de verdad. ¿Significa eso que les neguemos también este último derecho, el derecho de pertenecer al glorioso mundo de la literatura fantástica? Sucede asimismo que hace años se creyó equivocadamente que Rulfo era realista, cuando en realidad era fantástico, y nuestra buena crítica estaba convencida de que lo fantástico sólo se hallaba en las vueltas de tuerca de Henry James o en los corazones reveladores de Edgar Allan Poe (Monterroso 501).

El discurso anterior, además de evidenciar el cambio de perspectiva de lo fantástico, involucra el contexto en el que se desarrolla dicha tendencia.

Otro aspecto de gran importancia en la obra para considerarla como fantástica sin que por ello deje de pertenecer al realismo mágico es que, si bien, las obras de esta tendencia estética presentan algunos aspectos fantásticos aislados los cuales se fusionan con prodigios, creencias ancestrales y la preocupación por la identidad y los problemas sociales de sus respectivos países, aspecto que comparten con Pedro Páramo como ya lo habíamos observado, en ésta obra se mantiene la transgresión fantástica durante todo el transcurso de la misma, ya que los muertos son los que conducen el relato.

Para concluir con está idea nos permitimos incluir las declaraciones del doctor Teodosio Fernández que coinciden y aclaran la relación entre el realismo mágico y lo fantástico que hemos encontrado en la novela de Rulfo y que se corresponden con las características de lo fantástico latinoamericano:

La aparición de lo fantástico no tiene porque residir en la alteración por elementos extraños de un mundo ordenado por las leyes rigurosas de la razón y de la ciencia. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) pueden poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo ... Si suponemos que el realismo mágico constituyó una visión fiel de la maravillosa realidad americana, podemos excluir esa literatura del ámbito de la literatura fantástica, pero eso no resuelve el problema: lo indudable lo decisivo, es que lo maravilloso continua percibiéndose en contraste con lo "normal", y

quizá también en contraste con lo “normal” en los propios textos, o en relación con el contexto literario europeo e incluso con el latinoamericano (Fernández 282-297).

#### **E) Doblaje de Julio Ramón Ribeyro y lo fantástico latinoamericano**

Este texto fue publicado en 1958 en la colección de Cuentos de Circunstancias y reeditado en 1973 en la colección de cuentos completos titulada: *La palabra del mudo*.

En éste cuento el protagonista nos narra su historia, él es un pintor obsesionado con la idea del doble. Él siempre había pensado en eso, creía que a los dobles también les correspondía el mismo temperamento y destino. Su obsesión lo motivó a viajar a Sídney, ciudad que estaba situada en las antípodas de Londres, donde residía. Aprovechando, que una tía suya vivía allí, planeó ir a visitarla, pero se enteró de que ella había muerto y cuando llegó allí se arrepintió de su ocurrencia, pues había dejado varios pendientes por resolver.

A pesar de ello, se quedó en la ciudad casi dos meses porque se enamoró de una muchacha llamada Winnie y ella le correspondió. Se hicieron novios y tuvo la sensación de que era excéntrica. Rentó una villa en las afueras de la ciudad. Le pareció muy acogedora y disfrutó de su decorado con mariposas amarillas de las cuales se aficionó a coleccionar.

Cuando invitó a su novia a pasar un fin de semana en su vivienda, notó en su conducta mucha familiaridad con la casa y empezó a pensar que ella había

estado allí con otro. Al anochecer trató de comprobar sus suposiciones y le dijo que necesitaban una lámpara, entonces ella se dirigió al desván y la encontró rápidamente ante lo cual él reaccionó celoso y rompió la lámpara, maltrató e insultó a la chica hasta le ordenó que se fuera de la casa. Ella muy asustada se marchó.

Al otro día él se dio cuenta del error que había cometido y fue a buscarla para ofrecerle disculpas, pero ella nunca quiso saber nada más de él.

Después de esta negativa él regresó a Londres al hotel donde vivía y cuando llegó sintió como si alguien más estuviese allí. Un empleado del hotel le informó que en el *Mandrake Club*, había dejado un paraguas de su propiedad el día anterior y que si deseaba que se lo enviaran. Él aceptó y después reflexionó y comprendió no había estado el día anterior en el club porque acababa de llegar.

Revisó sus pinceles y estaban llenos de pintura fresca, también encontró terminado un cuadro que había dejado iniciado; en él se mostraba la imagen de Winnie. Se sintió confuso y vio una mariposa amarilla que volaba alrededor de la lámpara de su cuarto.

Aquí hay una segunda realidad en la que se revelan los problemas del yo del narrador que emergen para atentar contra el orden de lo cotidiano, pues él es un pintor que deja iniciada una de sus obras y la abandona debido a que la lectura de un libro de ocultismo detona en el protagonista su obsesión por encontrar su doble y lo impulsa a abandonar sus compromisos y el trabajo iniciado, para emprender la búsqueda de su doble, que imagina puede estar en las antípodas de Londres, lugar donde reside:



Si la frase me interesó fue porque siempre había vivido atormentado por la idea del doble. La lectura del texto que vengo de citar contribuyó no solamente a confirmar mi idea sino a enriquecer mis conjeturas. A veces, pensaba que en otro país, en otro continente, en las antípodas, en suma, había un ser exactamente igual a mí, que cumplía mis actos, tenía mis defectos, mis pasiones, mis sueños, mis manías, y esta idea me entretenía al mismo tiempo que me irritaba (Ribeyro 91).

No hay un ambiente previo ni una atmosfera especial que prepare al lector para el acontecimiento fantástico.

En este texto la temática gira en torno al problema de la identidad pues el protagonista, después de estar obsesionado con la idea de encontrar a su doble y viajar a Sídney en su busca, regresa sin lograrlo, pero encuentra que alguien ha usurpado su lugar en el hotel donde residía, ha usado sus pertenencias y ha terminado la obra que el dejó iniciada y lo que es más sorprendente ésta tiene el rostro de la mujer de la que él se había enamorado en su viaje, lo que revela un posible desequilibrio mental, en la que la idea del doble se asocia con la locura de manera similar a lo que ocurre en otros relatos como *El Horla* y *Las Hortensias*:

Unos golpes sonaron en la puerta. Al entreabrirla, el botones asomó la cabeza.

—Lo han llamado del Mandrake Club. Dicen que ayer ha olvidado usted su paraguas en el bar. ¿Quiere que se lo envíen o pasará a recogerlo?

—Que lo envíen —respondí maquinalmente.

En el acto me di cuenta de lo absurdo de mi respuesta. El día anterior yo estaba volando probablemente sobre Singapur. Al mirar mis pinceles sentí un estremecimiento: estaban frescos de pintura. Precipitándome hacia el caballete, desgarré la funda: la madona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era el de Winnie (95).

En este momento, también el tiempo y el espacio se confunden porque se superponen las apreciaciones del protagonista apreciaciones acerca de que parecía no haberse movido del lugar y la realidad que encuentra con relación al cuadro que estaba inconcluso antes de su viaje y ahora está terminado: “¡Qué alegría sentirme nuevamente en mi habitación! Por momentos me parecía que nunca me había movido de allí. Largo rato permanecí apoltronado en un sillón, saboreando el placer de encontrarme nuevamente entre mis cosas (95).”

Si comparamos a su protagonista con el de *El Horla* éste duda de sus percepciones y siente miedo ante la posibilidad de que otro se adueñe de su voluntad, mientras que en el del *Doblaje* ocurre lo contrario, el protagonista realiza una búsqueda consciente de su doble y espera que éste tenga sus rasgos idénticos en el aspecto físico y psicológico:

A veces, pensaba que en otro país, en otro continente, en las antípodas, en suma, había un ser exactamente igual a mí, que cumplía mis actos, tenía mis defectos, mis pasiones, mis sueños, mis manías, y esta idea me entretenía al mismo tiempo que me irritaba ... Con el tiempo la idea del doble se me hizo obsesiva (92).

Busca y espera algún acontecimiento sobrenatural o mágico como él mismo lo declara: “Durante muchas semanas no pude trabajar y no hacía otra cosa que repetirme esa extraña fórmula *esperando quizás que, por algún sortilegio*, mi doble fuera a surgir del seno de la tierra (92) ”.

Pero cuando se enfrenta ante la posibilidad real de la existencia del doble, que había buscado con tanto empeño, se siente abrumado.

Si observamos la conducta del protagonista, su tendencia obsesiva y su comportamiento podemos interpretarlas como producto de una posible alucinación o comienzos de su locura, pues el texto parece insinuarlo, ya que el pintor toma decisiones obedeciendo a impulsos inexplicables, conducta que es reiterativa: “Muchas otras razones igualmente descabelladas fueron surgiendo—una insólita pasión por las cabras australianas— pero lo cierto es que a los tres días, sin decirle nada a mi hotelero para evitar sus preguntas indiscretas, tomé el avión con destino a Sídney (92) ”.

Hasta el punto de afectar sus relaciones con la mujer de la que se había enamorado:

Lo cierto es que monté en cólera, perdí mi sangre fría y me conduje de una manera brutal. De un golpe derribé la lámpara, con riesgo de provocar un incendio, y precipitándome sobre Winnie, traté de arrancarle a viva fuerza una imaginaria confesión. Torciéndole las muñecas, le pregunté con quién y cuándo había estado en otra ocasión en esa casa. Sólo recuerdo su rostro increíblemente pálido, sus ojos desorbitados, mirándome como a un enloquecido (94).

Este comportamiento instintivo motiva a la muchacha a afirmar que él es un desequilibrado mental: “A fuerza de insistir salió un día su madre y me dijo de mala manera que Winnie no quería saber absolutamente nada con locos. ¿Con locos? No hay nada que aterrorice más a un inglés que el apóstrofe de loco (94)”.

La duda ante esta posibilidad se presenta en el texto, debido a que después de su regreso le traen un paraguas que ha dejado olvidado en un club y que si bien podemos pensar que todos los demás aspectos son fruto de la alucinación o la locura del protagonista, la devolución de este objeto nos conduce a la posibilidad de que alguien haya usurpado el lugar del pintor mientras él viajaba, además de la pintura terminada que ya habíamos mencionado:

Al mirar mis pinceles sentí un estremecimiento: estaban frescos de pintura. Precipitándome hacia el caballete, desgarré la funda: la madona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza

de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era el de Winnie (95).

Así la usurpación de la identidad se presenta como posibilidad en la realidad ficticia, aunque en la realidad extratextual esto sea imposible, porque si bien existen en ésta personas con aspecto físico similar no pueden ser idénticas con relación a su profesión y preferencias.

Este cuento es relatado por un narrador protagonista en primera persona, que en algunas ocasiones duda de su percepción de las cosas:

No bien había aterrizado cuando me di cuenta de lo absurda que había sido mi determinación. En el trayecto había vuelto a la realidad, sentía la vergüenza de mis quimeras y estuve tentado de tomar el mismo avión de regreso. Para colmo, me enteré de que mi tía de Melbourne hacía años que había muerto. Luego de un largo debate decidí que al cabo de un viaje tan fatigoso bien valía la pena quedarse unos días a reposar (91).

La verdad contada por el narrador protagonista da lugar a la duda, pues lo que él declara como experiencia vivida contrasta con los parámetros de la realidad, como ya lo observamos. Esto puede interpretarse como un desdoblamiento, por lo cual el problema que surge aquí es entre la percepción del protagonista y los parámetros de la realidad cotidiana, así que, las verdades presentadas por el narrador son discrepantes con la realidad posible.

Debido al carácter obsesivo que evidencia en su relato se instaura la duda acerca de la verdad referida:

Al respecto, había tenido solamente una experiencia y fue cuando al subir a un ómnibus tuve la desgracia de sentarme frente a un individuo extremadamente parecido a mí. Durante un rato permanecimos mirándonos con curiosidad hasta que al fin me sentí incómodo y tuve que bajarme varios paraderos antes de mi lugar de destino. Si bien este encuentro no volvió a repetirse, en mi espíritu se abrió un misterioso registro y el tema del doble se convirtió en una de mis especulaciones favoritas... Pensaba, en efecto, que dados los millones de seres que pueblan el globo, no sería raro que por un simple cálculo de probabilidades algunos rasgos tuvieran que repetirse (91).

En relación con la sintaxis a la realidad cotidiana del pintor se superponen las identidades del pintor y el otro copia de sí mismo y coinciden en el momento en que regresa de su viaje a Sidney. También el espacio de éste lugar se superpone al de Londres lo que se hace notorio con la presencia de las mariposas cuyo habitat normal es el de Sidney. Aunque, en el anterior transcurso de la narración hay un orden normal aquí se rompe. “Abatido caí en mi sillón. Alrededor de la lámpara revoloteaba una mariposa amarilla (95).” Y no se resuelve la duda surgida acerca de la usurpación de su identidad.

En cuanto a la verosimilitud del texto tenemos que todo lo que rodea a la transgresión en el mismo responde a la realidad extratextual: ya que aparecen detalles de lugares, personas y objetos creando la verosimilitud ficcional, de tal manera que la realidad es ampliada y presentada como cotidiana mediante las técnicas del realismo:

En aquella época vivía en un pequeño hotel cerca de Charing Cross y pasaba los días pintando y leyendo libros de ocultismo... Unos golpes sonaron en la puerta. Al entreabrir la, el botones asomó la cabeza...—Lo han llamado del Mandake Club. Dicen que ayer ha olvidado usted su paraguas en el bar. ¿Quiere que se lo envíen o pasará a recogerlo? (91).

En lo relacionado con el discurso presenta adjetivación abundante, pero no para describir el fenómeno transgresor sino para enfatizar la conducta del protagonista y sus obsesiones.

Decididamente, el doble constituía para mí un fenómeno más **completo, más apasionante...** (92)”

“Muchas otras razones igualmente **descabelladas...** para evitar sus preguntas **indiscretas...** cuando me di cuenta de lo **absurda que había sido mi determinación...** Era en verdad **ridículo...** el **monstruoso** tiempo...significación **exagerada**” (93).

Lo antes observado en el discurso nos permite relacionar la posible locura del protagonista con el aspecto de lo fantástico latinoamericano en el que la realidad

ficcional presentada en este tipo de narraciones profundiza en la realidad que aparece oculta y la desenmascara para mostrar los problemas que se hallan en el interior del protagonista.

Con respecto a la polisemia del texto la superposición o usurpación de su identidad queda establecida como una realidad textual efectiva, lo que nos permite disentir con la interpretación de Isolina Rodríguez quien afirma: “En “Doblaje” el territorio de lo irreal no está, al final, puesto en la perspectiva de la realidad objetiva, como en “El banquete”. Permanece irreal, incluso le anexa terreno adicional: el paraguas, el cuadro de la madona terminado, la mariposa amarilla (Rodríguez Conde 31). ”

Para que un texto sea considerado como fantástico el suceso transgresivo debe ocurrir no en la realidad objetiva sino en la realidad ficcional y los detalles que ella describe permiten reconocer la superposición de identidades en el mundo textual.

En lo que si coincidimos con ella es en que relaciona este tipo de fantasía con la construida por Jorge Luis Borges:

La consistencia de la realidad queda así puesta en cuestión al estilo borgiano... El clímax de lo fantástico se crea al estilo del gran maestro latinoamericano de este género, pero con la marca y características propias de Ribeyro: sin las complicaciones de los varios planos de aquel y con un lenguaje más simple y medido, no por eso menos trabajado (31).



Desde nuestra perspectiva como ya lo señalamos, se transgreden coordenadas tempo-espaciales en el texto.

El protagonista tiene sus momentos de reflexión al igual que el de *El Horla* y en éstos también se crea la duda acerca de las percepciones del protagonista, pero sin que de ellas se genere el terror ni el miedo hacia su posible locura: “No bien había aterrizado cuando me di cuenta de lo absurda que había sido mi determinación. En el trayecto había vuelto a la realidad, sentía la vergüenza de mis quimeras... ¿Cómo podía haber abandonado mis pinceles, mi té, mi pipa, mis paseos por Hyde Park, mi adorable bruma de Támesis? (Ribeyro 92).”

El protagonista parece tener conciencia de que su conducta es anormal: “Mi cordura renació; en un abrir y cerrar de ojos hice mi equipaje, y al día siguiente estaba retornando a Londres (95)”.

Pero sólo se siente amenazado cuando piensa en la opinión de los otros sobre sus impulsos: “Era en verdad ridículo detener a cada transeúnte en la calle a preguntarle si conocía a la persona igual a mí. Me tomarían por loco (92)”. O cuando la madre de Winnie le confiere ese calificativo motivo por el cual deja de buscar a la muchacha y decide a retornar a Londres.

Podemos interpretar el texto como una metáfora de los problemas de identidad del protagonista la cual lo hace más susceptible de obsesionarse por una idea del doble tema que se vincula con la locura y que aparece sugerido aquí.

Otra interpretación acerca del doble que permite confirmar nuestra propuesta acerca de lo fantástico latinoamericano trabajado en este texto es la de Jesús Rodero, quien afirma que:

En “Doblaje” desaparece la característica esencial de lo fantásticos, según Todorov: la duda. Aquí no hay duda posible sobre la naturaleza de los hechos. El hecho inverosímil o imposible se ha producido. El doble existe, pero no es un simple doble físico. Es un doble idéntico que repite sus actos y su destino. También existe el doble del doble (el narrador), quien, asimismo, ha llevado a cabo su parte de la vida del otro. Esta suplantación mutua pone en cuestión la base lógica de la realidad y problematiza esa realidad al enfrentarla con lo imposible. Como en las narraciones de Kafka... no es lo irreal lo que usurpa el terreno de lo real, sino que la yuxtaposición de ambos da lugar a lo fantástico, a una nueva perspectiva en la que los hechos solo se clarifican a la luz de la oscilación permanente, de la paradoja. Así, en el momento final del relato cobran sentido los extraños comportamientos de Winnie, su familiaridad, su desconcierto. También, se explica claramente el incidente de la lámpara que provoca la ruptura. Los celos absurdos del protagonista no son más que parte del destino ajeno que está cumpliendo. Finalmente, el hecho sobrenatural o inverosímil explica la realidad del relato y se convierte en base de esa nueva realidad, y no al revés.... Uno y otro, doble y doble del doble, se complementan y se yuxtaponen para cuestionar y recusar las leyes de la razón y la lógica cotidiana (79).

La anterior propuesta interpretativa coincide con nuestra concepción de lo fantástico, pero desde nuestra perspectiva lo fantástico se identifica al confrontar el mundo ficticio con la realidad extratextual, pues éste contradice las leyes físicas y espaciales de la misma y hasta ahora no se ha probado que una persona pueda tener un doble físico e intelectual como el que se presenta en la ficción.

En el aspecto de la isotopía la transgresión se produce a nivel semántico, porque se transgreden los parámetros espacio-temporales y de la identidad, ya que una persona no puede estar en dos lugares al mismo tiempo.

Por todo lo antes descrito podemos confirmar que este texto posee características que nos permiten incluirlo en el modelo de lo fantástico latinoamericano.

#### **F) *El ídolo de las Cícladas* de Julio Cortázar y lo fantástico latinoamericano**

Este cuento fue publicado en la colección titulada *Final del juego* en 1964. En él se identifican los rasgos definitorios de lo fantástico latinoamericano.

Se cuenta la historia de tres arqueólogos Somoza, de origen argentino, los otros dos son una pareja francesa, Morand y Thérèse. Ellos encuentran una estatuilla de la diosa Haghessa en las islas Cícladas, la cual esperan vender en el mercado negro.

Somoza no puede ocultar la atracción que siente por Thérèse y es el encargado de guardar la estatuilla por dos años, plazo establecido por los representantes de las transacciones en el mercado clandestino de obras con valor arqueológico para hacer efectiva la compra de la misma.

Durante este período el argentino monta un taller de escultura con el propósito de hacer una réplica de la estatuilla y se identifica tanto con el ritual de la misma que logra hacer una copia perfecta de ella.

Cuando Morand va a su taller se sorprende de la calidad de la copia de la escultura de la diosa, pero también nota transformado a Somoza quien le ofrece una copa y se desnuda con el propósito de repetir un sacrificio, que corresponde a los ritos ofrecidos en honor a Haghessa, se acerca a Morand provisto de un hacha con el propósito de tomarlo como víctima, pero éste logra esquivar el golpe y devuelve el arma hacia el agresor provocando la muerte del mismo.

Morand piensa llamar a la policía, pero no lo hace y parece poseído por la misma necesidad de sacrificar a alguien, levanta el hacha y espera la llegada de su pareja a quien previamente ha citado en el taller.

Lo primero que observamos es que el cuento presenta varias posibilidades de verdad las cuales están directamente relacionadas con la polisemia del texto como lo comprobaremos más adelante.

De acuerdo a lo planteado como característica de lo fantástico latinoamericano la narración no sigue los cánones del texto europeo, pues lo otro deja de ser externo para convertirse en una segunda realidad que emerge del interior del protagonista para mostrar sus pulsiones inconscientes. En el caso de los protagonistas es probable que la rivalidad surgida entre Somoza y Morand a causa

de la atracción que siente el primero hacia Thérèse, aparezca enmascarada y se revele en la reproducción del rito:

–Era previsible –dijo, retrocediendo lentamente–. El pacto con Haghesa, ¿eh? La sangre va a donarla el pobre Morand, ¿no es cierto?

–Si realmente me quieres matar –le gritó Morand retrocediendo hacia la zona en penumbra–, ¿a qué viene esta *mise en scène*? Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse (Cortázar 62).

El suceso fantástico se introduce en la narración sin antecedentes, sin gradaciones y sin la atmosfera propicia para la fantasía como hemos visto que corresponde a lo fantástico latinoamericano.

La temática mítica es incorporada aquí, pero en un sentido diferente a la sacralización que usualmente se relaciona con ella, ya que en este texto los mitos muestran su capacidad proteica, en tanto que, al convertirse en símbolos que revelan las profundas rivalidades de los protagonistas.

... el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas... y Morand, dejando precipitadamente el vaso en el suelo, calculó que para llegar a la puerta tendría que engañarlo de alguna manera. Nunca supo de donde había salido el hacha de

piedra que se balanceaba en la mano de Somoza. Comprendió (61-62).

Lo abstracto toma forma en la narración. La estatuilla, que representa lo inanimado, se anima y emite su poder hacia los vivos en este caso la magia emanada de la estatuilla permite crear la atmósfera propicia para la reproducción del ritual sangriento.

Los protagonistas parecen retroceder hacia otro siglo con identidades primitivas que los impulsan a repetir el ritual. Veamos como sucede primero con Somoza:

... ¿Qué sacrificio? ... –El de la unión, para hablar con tus palabras. –¿No los oyes?... El sonido de la vida a la izquierda, el de la *discordia* a la derecha. *La discordia* es también la vida para Haghesa, *pero cuando se cumpla el sacrificio los flautistas cesarán de soplar en la caña* de la derecha y solo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada (61).

El ritual de sacrificio formaba parte de religiones primitivas, cuyos fieles lo ofrecían como objeto de culto propicio a alguna deidad que les otorgaría favores o para renovar un ciclo, pero en el caso de los protagonistas la causa parece ser diferente, además se enfatiza la relación con la diosa en la que la discordia, que es mencionada dos veces en el discurso de Somoza, de tal forma que permite relacionar estas frases con la discordia entre los ellos y el sacrificio de Morand que

Somoza pretendía realizar en honor a la Diosa y que según el discurso de éste, de allí resurgirá una vida nueva. Podemos preguntar ¿cuál será? Y ¿para quien? Pues aquí no hay un significado trascendente para un grupo social específico como ocurría con los ritos de la antigüedad.

Aparecen superados y mezclados los órdenes de tiempo y espacio los cuales se superponen dando como resultado una solución trágica, ya que los protagonistas sucumben ante la posesión mágica. Somoza revive el pasado ritual y borra la distancia con el presente, pero muere.

... Vio levantarse el hacha y saltó como le había enseñado Nagashi en el gimnasio... Somoza recibió el puntapié en mitad del muslo y el golpe nishi en el lado izquierdo del cuello. El hacha bajó en diagonal, demasiado lejos, y Morand repelió elásticamente el torso que se volcaba sobre él y atrapó la muñeca indefensa. Somoza era todavía un grito ahogado y atónito cuando el filo del hacha le cayó en mitad de la frente (62).

Morand está afectado por la misma dinámica de su compañero lo cual se advierte cuando el narrador afirma que Morand no podía dejar de observar la estatuilla y se sugiere cuando éste siente extrañeza ante su propia conducta: “Pobre loco. Pero aún más extraño era preguntarse por qué a último momento, antes de subir al auto después del llamado de Somoza, había sentido como una necesidad de telefonar a Thérèse a su oficina para pedirle que más tarde viniera a reunirse con ellos en el taller (60).”

Esta sugerencia se repite cuando el narrador que está focalizado en Morand, presenta a través de sus reflexiones los detalles físicos de la deidad y de la comprensión del ritual por parte del francés e inmediatamente inserta en éstas el momento en que toma conciencia de lo que le sucede: “Era realmente para creer que también él se estaba volviendo imbécil, como si ser arqueólogo no fuera ya bastante (60).”

En el texto se proporcionan las claves para mostrar la superposición espacio-temporal cuando Somoza reproduce perfectamente la escultura y logra identificarse con su significado, superando su propia identidad:

Morand alcanzó a ver la primera antes de que Somoza se fuera de París, y escuchó con amistosa cortesía los obstinados lugares comunes sobre la reiteración de los gestos como vía de abolición, la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (58-59).

La narración es fragmentaria, ya que se mezcla el presente con los recuerdos de Morand, pero la continuidad temática relacionada con el descubrimiento de la efigie de la diosa Haghesa da coherencia a la historia.

Veamos como el narrador en tercera persona focaliza la perspectiva de Morand:



Pero dar por supuesto que Somoza se estaba volviendo loco era demasiado fácil ... Se miraron un segundo, y Morand fue el primero en desviar los ojos mientras la voz de Somoza se alzaba otra vez con el tono impersonal de esas explicaciones que se perdían enseguida más allá de la inteligencia. Morand prefería no mirarlo, pero entonces recaía en la contemplación involuntaria de la estatuilla sobre la columna (55).

Hay una clara influencia del surrealismo que se manifiesta en la búsqueda de un conocimiento más profundo de la realidad cuando se sugiere que la agresión oculta las pulsiones irracionales de los protagonistas, así lo real es ampliado y presentado como cotidiano mediante las técnicas descriptivas del realismo.

... y era como volver a aquella tarde dorada de cigarras y de olor a hierbas en que increíblemente Somoza y él la habían desenterrado en la isla. Se acordaba de cómo Thérèse unos metros más allá sobre el peñón desde donde se alcanzaba a distinguir el litoral de Paros, había vuelto la cabeza al oír el grito de Somoza (56).

El ejemplo anterior, aparte de mostrarnos el uso de las técnicas del realismo, también nos permite reconocer la verosimilitud de la narración, pues el mundo representado en el texto tiene su propia lógica. Las técnicas realistas se mezclan con lo fantástico sin que percibamos un choque entre ambos, además del uso del diálogo que produce el efecto de realidad.

Coincidimos con la interpretación de Raúl Silva Cáceres quien afirma que:

El desarrollo de la acción permite entender los modos de invasión de la identidad y la posesión demoníaca que ejerce la pieza arqueológica sobre los personajes. Esta se explica en parte por la afirmación de Morand de que todo arqueólogo se identifica más o menos con el pasado que explora y revela ... En cierto modo los ritos primitivos coinciden con los celos y la rivalidad latente de los dos personajes masculinos frente a la presencia de Teresa. Es uno de los elementos que hace verosímil el soplo fantástico, sin que por ello pueda explicarse toda la ambigüedad del relato (Silva-Cáceres 63).

Ya que en el texto, objeto de nuestro análisis, se nota el desfase de los hechos narrados con la realidad extratextual que evidencia lo fantástico de la narración ya que es imposible que una estatua de una diosa se posea de las voluntades de los individuos y los conduzca a repetir un ritual de sacrificio en su honor.

En cuanto a la sintaxis del cuento la realidad cotidiana y lo fantástico o sobrenatural se superponen y coinciden durante la reproducción del ritual primero por parte de Somoza, pero también cuando Morand se da cuenta del discurso extraño del primero y piensa en llamar de nuevo a Thérèse para que traiga un médico, pero se superpone en su pensamiento racional el posible discurso de Somoza, lo cual queda en duda, porque no se aclara si seguía escuchando a

Somoza o aquello formaba parte de su pensamiento, pues Morand parece que estaba mentalmente situado, también en otro tiempo, el tiempo del rito.

Se preguntó si llamando por teléfono en un descuido de Somoza, alcanzaría a prevenir a Thérèse para que trajera al doctor Vernet. Pero Thérèse ya debía de estar en camino, y al borde de las rocas, donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para renovar el pacto con Haghessa (61).

Y posteriormente, con la toma del lugar del sacrificador que ocurre en las acciones irracionales de Morand:

Levantó el vaso del suelo y bebió lo que quedaba de whisky, pensando que Thérèse llegaría de un momento a otro y que habría que hacer algo para avisar a la policía, explicarse ... Agachándose, mojó las manos en la sangre que corría por la cara y el pelo del muerto ... Thérèse no podía tardar, lo mejor sería salir, esperarla en el jardín o en la calle, evitarle el espectáculo del ídolo ... El hacha estaba profundamente hundida en la cabeza del sacrificado, y Morand la tomó sopesándola entre las manos pegajosas ... (59, 60, 63)

Notamos que Morand muestra una conducta contraria a lo que se supone que piensa: “Apoyando el hacha junto a la puerta empezó a quitarse la ropa porque hacia calor y olía a espeso, a multitud encerrada. Ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas; apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta (63)”. En este fragmento del relato se muestra a través de las acciones de Morand el predominio de lo irracional y las pulsiones inconscientes que podrían ocultar la rivalidad entre ambos.

En lo que corresponde al discurso hay un predominio de la adjetivación en la que se enfatiza lo extraño de la conducta de ambos protagonistas:

“Pobre loco Somoza. Todavía. Pobre loco... (60)”

“de olor a hierbas en que **increíblemente** Somoza y él la habían desenterrado en la isla (56) ”.

“su **absurda esperanza**...(56)”

“Pero **aún más extraño** era preguntarse por qué a último momento, antes de subir al auto después del llamado de Somoza, había sentido como una necesidad de telefonar a Thérèse...(60)”

Otros adjetivos favorecen la idea de rivalidad cuando se reproduce el rito:

“... sus manos habían sostenido la estatuilla y la habían acariciado para terminar de quitarle su **falso** ropaje de tiempo y de olvido...(56)”.

“mientras Somoza le confiaba su **insensata** esperanza de llegar alguna vez hasta la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia...(56) ”

“La expedición a las islas, una **locura romántica** (57) ”

Metáfora: que simboliza la rivalidad entre los personajes: esos dos años entre ellos habían sido también un rincón vacío del tiempo. Esta idea se verifica cuando

la metáfora aparece seguida de una comparación en la que se reitera éste sentido: "... con un trapo sucio que era como todo lo que no se habían dicho y que quizá hubieran debido decirse (57)". De manera que el uso de estos recursos estilísticos permiten identificar las motivaciones inconscientes que enfrentan a los protagonistas y se revelan en la puesta en escena del ritual de sacrificio.

La polisemia del texto está relacionada con diferentes posibilidades de verdad una de ellas es que Somoza estaba loco y su proceso de alienación se aceleró con este hallazgo, como inicialmente aparece sugerido:

–Parece increíble que se pueda vivir así en las afueras de París. El silencio... Oye, pero al menos bajas al pueblo para comprar provisiones.

–Antes sí, ya te dije. Ahora no hace falta. Hay todo lo necesario, ahí. Morand miró en la dirección que mostraba el dedo de Somoza, más allá de la estatuilla y de las réplicas abandonadas en las estanterías. Vio madera, yeso, piedra, martillos, polvo... El dedo parecía señalar un rincón del taller donde no había nada, apenas un trapo sucio en el piso (57).

Aunque, inmediatamente se inserta la sugerencia de la rivalidad: "Pero poco había cambiado en el fondo, esos dos años entre ellos habían sido también un rincón vacío del tiempo, con un trapo sucio que era como todo lo que no se habían dicho y que quizá hubieran debido decirse (57)".

Además, con la reiteración acerca de la discordia que observamos en el discurso de Somoza y la agresión a Morand que parece vinculada con ésta, podríamos interpretar este suceso como un encubrimiento de la motivación que nace por la rivalidad entre ambos a partir de la atracción que experimenta el argentino hacia la pareja del francés y que se repite también en el texto:

... y llegó el día en que Morand sorprendió una mirada de Somoza mientras los tres bajaban a la playa, y esa noche habló con Thérèse y decidieron volver lo antes posible, porque estimaban a Somoza y les parecía casi injusto que él empezará –tan imprevisiblemente a sufrir. En París siguieron viéndose espaciadamente, casi siempre por razones profesionales, pero Morand iba solo a las citas... *Todo lo que hubieran debido decirse pesaba entre los dos, quizás entre los tres* ... Nunca se habló de que Somoza visitara alguna vez a los Morand, como tantas otras cosas que ya no se mencionaban y que en el fondo eran siempre Thérèse (57, 58).

No obstante, esta conducta de los protagonistas, también se puede explicar a partir de una posesión mágica del objeto y los poderes que representa como si se tratara de una fuerza misteriosa que se apodera del hombre que se ha identificado

a tal grado con el símbolo de Haghesa diosa de los muertos y a quien se le ofrecían sacrificios rituales<sup>27</sup>.

El hacha estaba profundamente hundida en la cabeza del sacrificado, y Morand la tomó sopesándola entre las manos pegajosas. Empujó un poco más el cadáver con un pie hasta dejarlo contra la columna, husmeó el aire y se acercó y se acercó a la puerta empezó a quitarse la ropa porque hacía calor y olía a espeso, a multitud encerrada. Ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse *dominando el sonido de las flautas*; apago la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta (63).

También, observamos que el sonido de las flautas es imaginario tanto para Somoza como para Morand en el momento que van a repetir el ritual y sirve como contexto ambientador del mismo, está asociado a la imagen de la diosa de la muerte Haghesa para emanar un poder hipnótico que los impulsa a ejercer el ritual sangriento. La importancia de la música y las canciones en los rituales ha sido

---

<sup>27</sup> Es interesante notar que el nombre de la Diosa como tal no aparece en los estudios acerca de la religión de la cultura de las islas cicladas, ya que debido al saqueo de las estatuillas y demás objetos ceremoniales no se ha podido establecer con seguridad una hipótesis acerca del culto y la mitología de esta cultura. María Isabel Rodríguez, en "El arte Cicládico" explica la importancia de las esculturas de Paros (siglo III A. de C) y su posible relación con el culto a la diosa madre de la fertilidad, que también se asociaron al culto de la muerte ya que se encontraron muchas de estas figuras esquemáticas del cuerpo femenino en tumbas. En el Puerto de Minoa (Amorgós), otra de las islas cicladas, se encontraron huesos de animales inmolados y exvotos como vestigios de ceremonias rituales en honor a la gran madre. Por otra parte también hay estatuillas de un período posterior que representan músicos entre los que sobresale el flautista de Keros. Rodríguez López, María Isabel. "El arte cicládico" Web. 6 Sep. 9 2015 <<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento7823.pdf>. >

considerada por los estudiosos de esta como un componente primordial, pues sirve de puente para la comunicación con lo divino<sup>28</sup>.

Podemos vincular esta animación de la estatua con la que se narra en la leyenda de Pigmalión en la mitología griega, en ella se refiere la historia del escultor enamorado de su creación a quien la diosa Afrodita le otorga el cumplimiento de su deseo, animando la escultura. La gran diferencia es que en esta historia la estatua trae amor y felicidad al escultor, mientras que en la de la narración que nos ocupa la efigie de Haghessa, representa la muerte y la discordia y eso es lo que trae a Somoza.

La riqueza interpretativa que propone el texto no termina aquí, pues también cabe la propuesta hecha por Laszló Scholz quien al analizar las concepciones poéticas de Cortázar explica que para éste:

... el poeta es como un mago ya que su objetivo no es explorar lo real sino llegar a lo profundo de los objetos y de los seres, ya que el poeta quiere ser la cosa, quiere ser el otro lo cual le permite concluir que: *El ídolo de las Cicladas* pone de relieve con gran sutileza un aspecto importante de la creación artística (Scholz 28, 123)".

---

<sup>28</sup> "Son numerosos los ejemplos de la música utilizada como puente entre la tierra y el cielo. Existe una creencia que aún hoy puede encontrarse y es la función que cumple la música como acompañamiento de los ritos eclesiásticos y en otros contactos con lo inexplicable como el satanismo, brujería, magia negra y todo el mundo del ocultismo. Todas esas prácticas recurren al auxilio de formas sonoras para elevarse sobre lo cotidiano y entrar al reino de los espíritus ... su increíble poder evocador de emociones hizo de la música un complemento de la magia y los milagros. "Música y Religión" Hágase la música.com Web. 20 Nov. 2015 <<http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/musica-antigua/musica-y-religion/>>



Tomando en cuenta la propuesta anterior podemos observar que al superponer identidades, tiempo y espacio en esta obra Cortázar logra una fusión perfecta entre sus concepciones poéticas e ideológicas, ya que desde la perspectiva planteada la unión del ser poético con el objeto poetizado es posible y se manifiesta en este texto.

De la misma manera, en el cuento se verifica la propuesta estética del autor acerca de las constelaciones o figuras que han sido señaladas por Joan Hartman así:

A Julio Cortázar le preocupa el problema del tiempo. Esta preocupación la vemos en la presentación del tiempo y de la realidad en ciertos cuentos que figuran en tres libros del autor *Final del juego*, 1956, 1964; *Las Armas secretas* 1959; y *Todos los juegos del juego*, 1966. En estos cuentos se puede ver tanto la evolución como la constancia en su tratamiento del tiempo y de la realidad, así como la búsqueda de una teoría de unidad en un mundo múltiple y variado. La constante búsqueda se manifiesta en una continuada utilización del tema del doble, y la evolución se ve en el desarrollo de lo que Cortázar llama su noción de figuras... La idea que Cortázar viene a expresar de las "figuras" es que el destino de cada hombre, sin que él lo sepa, está unido en el tiempo y en el espacio al destino de otros hombres, o figuras en una serie infinita de concatenaciones (Hartmann 342, 343) ”.

Ese concepto desarrollado por Cortázar acerca de las “figuras” se puede comparar con el que se manifiesta en los textos de Jorge Luis Borges, quien concluye con la idea de que un hombre es todos los hombres que tiene sus raíces en las ideas de la reencarnación desarrollada por la cultura Hindú y que encontramos, también en el cuento *Odio desde la otra vida* de Roberto Arlt, cuyo origen Modernista ya había sido explicado por el doctor David Roas, propuesta con la que coincide Karla Gabriela Nájera Ramírez, quien agrega que uno de los escritores argentinos que trabajó esta temática fue Leopoldo Lugones, cuyas narraciones influyeron de manera determinante en Borges y Cortázar <sup>29</sup>.

Lo antes señalado no quiere decir que las propuestas de Cortázar y Borges con relación a este tema sean idénticas, ya que cada uno de acuerdo a su formación y su creatividad cada uno adoptó de esta tendencia lo que le pareció conveniente.

En el cuento se desarrolla, también la dualidad relacionada con la transposición de roles, pues Morand pasa de ser víctima a convertirse en victimario, lo que se puede vincular con la idea que presenta Borges de la paradoja en la que conviven el traidor y el héroe.

Por las diversas interpretaciones que admite esta narración, observamos que da lugar a un desarrollo amplio de la polisemia favoreciendo así, el desvío de la

---

<sup>29</sup> Véase Karla Gabriela Nájera Ramírez, “Artifícios disruptores en el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX”, Tesis., 2004, Colegio de San Luis Web. 2 Dic. 2015 <<http://biblio.colsan.edu.mx/tesis/NajeraRamirezKarlaGabriela.pdf>>

transparencia del lenguaje, ya que el discurso se maneja ambigualmente con el fin de sugerir todos esos sentidos.

La isotopía de la transgresión se desarrolla en el nivel semántico, pues éste se invierte cuando lo sobrenatural se naturaliza e invade lo cotidiano, ya que un ser inanimado se anima mostrando un poder para influir en la conducta de los protagonistas y ninguno de ellos se sorprende, sino que se preparan para la reproducción del sacrificio ritual. También, porque se desarrolla una doble superposición de identidades, tiempo y espacio como ya lo describimos.

Por todo lo antes expuesto, podemos concluir que este cuento es una de las obras de Julio Cortázar que se inscribe en el paradigma de lo fantástico latinoamericano.

**G)      *Blacamán el bueno vendedor de Milagros* Gabriel García Márquez  
entre lo fantástico latinoamericano y lo fantástico posmoderno**

Este cuento fue publicado en 1972 en la colección de cuentos titulada *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, pero escrita en 1968, reúne aspectos que comparten los paradigmas de lo fantástico moderno y posmoderno.

En este texto se narra la historia de Blacamán el bueno, pues es así como él se auto califica para distinguirse de Blacamán el malo, quien lo compró por una suma irrisoria para que le sirviera como ayudante en su tarea diaria de merolico con la cual consigue estafar a los transeúntes.

En sus andanzas como tal Blacamán el malo provoca la muerte de un militar lo que le acarrea la persecución y la desgracia de vivir escondiéndose junto con su ayudante y soportar hambre para evitar la muerte.

Como añadido a la visión tragicómica presentada en la narración, el joven ayudante tiene que soportar terribles maltratos de parte de su patrón quien lo somete a pruebas insufribles con el fin de obligarlo a ser adivino, don que el chico no poseía.

Una día después de soportar los tormentos a que lo somete Blacamán el malo, el muchacho toma un conejo muerto que el hombre le había echado encima y lo avienta contra la pared, él animal resucita de milagro y entonces su suerte cambia porque Blacamán el malo convencido del poder de su pupilo para resucitar a la gente pretende usar esta facultad para lucrar con ella.

En una de las sesiones de curandero del muchacho, con el fin de convencer a la gente de la capacidad de éste para lograr prodigios, Blacamán el malo pidió que le dieran muerte para que todo el mundo comprobara que el muchacho tenía el don de resucitar a los muertos, cuando esto ocurrió, Blacamán el bueno se negó a resucitarlo, lo metió en el baúl que usaba el muerto y lo dejó allí encerrado.

Empezó así su venganza, resucitándolo dentro del mismo y gozando al escuchar el llanto de éste al no poder salir de su encierro, acción que el muchacho repite todas las veces que se le antoja.

La historia es contada mediante el monólogo de Blacamán el bueno, quien se presenta como víctima de los acontecimientos, pero cuyo testimonio es poco creíble debido a que descalifica las prácticas de su patrón y él también se dedica a

hacer lo mismo por lo cual notamos que no hay un parámetro de verdad, ya que relativiza este concepto pues al no existir una verdad única todo es incertidumbre:

En esas estábamos, convencidos de nuestra victoria sobre la mala suerte, cuando nos alcanzó la noticia de que el comandante del acorazado había querido repetir en Filadelfia la prueba del contraveneno y se convirtió en mermelada de almirante en presencia de su estado mayor ... Así fue como empezó mi vida grande. Desde entonces ando por el mundo desfiebrando a los palúdicos por dos pesos, visionando a los ciegos por cuatro cincuenta, desaguando a los hidrópicos por dieciocho. (García Márquez 78, 79, 83).

También, se pone énfasis en el poder de la palabra para crear realidades posibles, por lo cual se puede afirmar que niega la transparencia del lenguaje y construye un juego con éste, pues la realidad es concebida, manipulada y presentada a través del discurso de Blacamán el bueno:

Todo el mundo lo daba por muerto, cuando se apartó los ramos de una brazada, todavía medio atarantado y todo desconvalecido por el mal rato, pero enderezó la mesa sin ayuda de nadie, se volvió a subir como un cangrejo, y ya estaba otra vez gritando que aquel contraveneno era sencillamente la mano de Dios en un frasquito (75).

Al mismo tiempo, su discurso evidencia el montaje con el que acompaña el engaño al que somete a los incautos que le creen, ya que lo compara con las técnicas de los políticos, lo cual inserta una crítica al contenido de los mismos:

Y a ver quien se atreve a decir que no soy un filántropo, damas y caballeros, y ahora si, señor comandante de la vigésima flota, ordene a sus muchachos que quiten las barricadas para que pase la humanidad doliente ... no más que por favor no se me apelotonen que después no respondo si se les confunden las enfermedades y quedan curados de lo que no es, y siga la música hasta que hierba el cobre y los cohetes hasta que se quemen los ángeles y el aguardiente hasta matar la idea ... Así los voy adormeciendo con técnicas de diputado, por si acaso me falta el criterio y algunos se quedan peor de lo que estaban (82).

Es notoria la destrucción del tiempo y el espacio a partir del relato de sus poderes para resucitar a Blacamán el malo y el desplazamiento del tiempo vital por el concepto de la eternidad en la que asegura que continuara existiendo:

... empecé a desquitarme de sus infamias, y entonces lo resucité dentro del sepulcro blindado, y allí lo dejé revolcándose en el horror. Eso fue mucho antes de que a Santa María del Darién se la tragara la marabunta, pero el Mausoleo sigue intacto en la colina ...

y cada vez que paso por estos rumbos le llevo un automóvil cargado de rosas y el corazón me duele de lástima por sus virtudes, pero pongo el oído en la lápida para sentirlo llorar entre los escombros del baúl desbaratado y si acaso se ha vuelto a morir lo vuelvo a resucitar, pues la gracia del escarmiento es que siga viviendo en la sepultura mientras yo esté vivo, es decir, para siempre (86).

En este discurso se asegura que Blacamán el bueno vivirá eternamente lo que no es posible en la realidad objetiva, porque la vida humana tiene un límite. Al mismo tiempo, hay una ironía con relación al calificativo que se adjudica el narrador protagonista Blacamán el bueno, ya que usa los mismos procedimientos de su verdugo, porque con su odio y resentimiento interminables siente placer al escuchar y provocar el sufrimiento de éste y por otra parte, engaña a los otros para beneficiarse de su ingenuidad.

En este cuento se hace una parodia del texto bíblico en el que se narra la historia del falso profeta Simón el Mago.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> En la biblia se narra la historia de Simón el Mago (siglo I d.C.) quien oficiaba como mago cuando conoció a Felipe apóstol cristiano y sus verdaderos milagros quedó tan impresionado que quiso ser bautizado para lograr esa facultad, pero cuando los apóstoles Pedro y Juan se encuentran con él y los demás conversos para imponerles las manos en señal de que reciben el espíritu santo, él les ofrece dinero a cambio de recibir el poder de hacer milagros, entonces ellos lo condenan y le recriminan lo mandan al infierno con todo y su dinero. Información resumida Web. 27 Jul. 2015 <[http://www.mercaba.org/Rialp/S/simon\\_el\\_mago.htm](http://www.mercaba.org/Rialp/S/simon_el_mago.htm)> También, es conocido como el primer hereje, falso apóstol y falso mesías que fundó una secta gnóstica conocida con el nombre de Simonianismo y que mezclaba aspectos cristianos con otras religiones en la que se incluían a los titanes como parte de la explicación del origen del universo, en Roma tenía sus seguidores y llegaron a hacerle efigies y hay muchas leyendas en torno a su muerte una de ellas y que coincide con la temática del cuento de García Márquez es que se hizo enterrar vivo para demostrar sus dotes mágicas y murió asfixiado en su tumba. Información resumida "Ancient Origins" Web. 27 Jul. 2015. <<https://www.ancient-origins.es/historia-personajes-famosos/la-extrañ-vida-simón-el-mago-cristiano-pagano-mago-brujo-002641>>

Al principio me perseguía un séquito de sabios para investigar la legalidad de mi industria, y cuando estuvieron convencidos me amenazaron con el infierno de Simón el mago y me recomendaron una vida de penitencia para que llegara a ser su santo, pero yo les contesté sin menosprecio de su autoridad que era precisamente por ahí por donde había empezado. La verdad es que yo no gano nada con ser santo después de muerto y lo único que quiero es estar vivo para seguir a pura flor de burro con este carricoche convertible de seis cilindros que le compré al cónsul de los infantes (83).

En las palabras de Blacamán el bueno acerca de la amenaza de los sabios con el infierno de Simón el mago, se encuentra una clara vinculación con la Divina comedia de Dante<sup>31</sup> en la que aparece éste personaje castigado por su avaricia y falsedad.

También, resulta irónica la inclusión del nombre de Ezequiel que nos remite a la idea del profeta bíblico, pues éste se introduce en el momento en que Blacamán el malo, reconoce la incapacidad total de su ayudante para pronosticar el futuro:

---

<sup>31</sup> Dante Alighieri, *La divina comedia, Infierno, Canto XIX*, Trad. Abilio Echeverría, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 111-116, narra como Simón el mago se encuentra en el infierno círculo octavo dedicado a los fraudulentos con sus pies quemados por el fuego, acompañado de los papas avariciosos como él.



... y aquí tienen señoras y señores a esta criatura atormentada por las luciérnagas de Ezequiel... pero nunca conseguí adivinar ni la fecha en que estábamos, así que él me desahució como adivino, porque el sopor de la digestión te trastorna la glándula de los presagios (78).

Este texto dialoga, también con la temática del cuento *Anacleto Morones* escrito en 1953, por Juan Rulfo, quien por medio de un narrador protagonista Lucas Lucatero relata la historia de un falso milagrero, Anacleto Morones, que ha muerto y a quien diez mujeres mayores supersticiosas y beatas pretenden canonizar.

Con ese propósito visitan a Lucas ayudante, yerno y asesino de Anacleto, y le piden que declare como testigo de sus milagros, éste busca evadirlas, pero finalmente las escucha y se niega a sus peticiones, pues él sabe que todo es falso, ya que conoce las artimañas de las que se valía su patrón para engañar a la gente y obtener con ello beneficios.

Lucas Lucatero vive con el temor de que el muerto resucite. El cuento de García Márquez, es pues una forma más de manifestar el odio de un pupilo con relación a quien lo adiestra y parece hacer efectiva la realidad temida por Lucatero, pero con otra orientación, pues el “maestro” resucita por la voluntad del alumno para efectuar su venganza.

Con esta misma temática, del discípulo y el maestro Borges escribe un cuento llamado *La rosa de Paracelso* (1983) en el que además de colocar el poder de la palabra y la creación poética como uno de los dones divinos, el autor hace

una alusión paródica del tema de Simón el mago cuando un aspirante a discípulo Johanes Grisebach, quien le lleva monedas de oro y se las ofrece a cambio de que él queme y resucite una rosa, a lo que Paracelso le responde:

—Me crees capaz de elaborar la piedra que trueca todos los elementos en oro y me ofreces oro. No es oro lo que busco, y si el oro te importa, no serás nunca mi discípulo... —Eres muy crédulo —dijo el maestro— No he menester de la credulidad; exijo la fe (Borges 19-20).

Esta falta de fe es la misma de la que se acusa a Simón el Mago quien solo quiere el conocimiento para beneficiarse de él, sin estar convencido de los ideales cristianos, según el texto bíblico.

Un aspecto que corresponde a lo fantástico latinoamericano en este cuento de García Márquez es que en este se puede reconocer la relación con el texto medieval que ha sido identificada como característica de ésta modalidad de lo fantástico, ya que cualquier “anormalidad” extratextual es pertinente en el campo semántico que ha creado, así como la verdad en el relato medieval está basada en una razón natural que permite a los seres sobrenaturales convivir con nuestro mundo, los milagros, las proezas, los hechos divinos son tan reales como los actos fisiológicos, y sus receptores creen en sus efectos aunque desconocen sus causas de tal manera lo fantástico es heredero de la cosmovisión de la religiosidad cristiana, que está presente desde que se usa el tema de Simón el mago y también cuando se aborda el tema de la resurrección:

No sé cuánto tiempo había pasado, cuando me llevo el cadáver de un conejo para mostrarme que prefería echarlo a pudrir en vez de dármelo a comer, y hasta allí me alcanzó la paciencia y solamente me quedó el rencor, de modo que agarré el cuerpo del conejo por las orejas y lo mandé contra la pared con la ilusión de que era él y no el animal el que se iba a reventar, y entonces fue cuando sucedió como en un sueño, que el conejo no sólo resucitó con un chillido de espanto, sino que regresó a mis manos caminando por el aire (80).

En cuanto a la narración el protagonista narra con naturalidad un suceso extraordinario, porque un ser vivo que ha perdido la vida, no la recupera con un golpe, por lo cual se invierte la situación, pues en lugar de invadir lo cotidiano con lo sobrenatural se naturaliza lo sobrenatural, se invierte así el orden semántico, pero como lo dijimos antes este narrador es poco creíble, porque hace lo que el mismo condena.

Por otra parte, el mito de la resurrección es introducido aquí en dos ocasiones para el conejo y para Blacamán el malo. Cuando este mito es presentado como realidad corpórea se transgreden los límites entre vida y muerte.

Todo el texto está construido en torno al monologo discursivo de Blacamán el bueno quien evidencia en el mismo, que a partir del discurso se pueden crear y recrear realidades tan convincentes que logran introducirse en el imaginario colectivo hasta convertirse en verdades y reemplazar la realidad de la que se nutrieron, de tal forma que la bondad de Blacamán el bueno es dudosa al igual que

los milagros de Blacamán el malo y que las posibles dotes del narrador para vivir eternamente y producir la resurrección de “el malo”.

En relación con la sintaxis del cuento, desde el inicio del texto relatan las hazañas y peripecias de Blacamán el malo, sus estratagemas y engaños para ganar dinero a costa de los ingenuos y la forma en que adoptó a Blacamán el bueno como su ayudante, pero el hilo narrativo se interrumpe en el momento en que sucede el acontecimiento milagroso de la resurrección del conejo, y se describen las habilidades de Blacamán el bueno, que son similares a las de su maestro, su enriquecimiento, las cosas que posee. También, la misma se vuelve a interrumpir para relatar la estrategia que adoptó Blacamán el bueno para vengarse de su mentor al aprovecharse de sus prácticas de engaño:

... que el conejo no sólo resucitó con un chillido de espanto, sino que regresó a mis manos caminando por el aire... Así fue como empezó mi vida grande. Desde entonces ando por el mundo desfiebrando a los palúdicos por dos pesos, visionando a los ciegos por cuatro cincuenta, desaguando a los hidrópicos por dieciocho... Lástima que Blacamán el malo no pueda repetir esta historia para que vean que no tiene nada de invención. La última vez que alguien lo vio en este mundo... (81, 82, 84)

En cuanto a la verosimilitud en el texto se usan modelos miméticos para lograr la construcción de lo fantástico sin tener que recurrir a un choque violento con lo real de manera similar a lo que ocurre con lo maravilloso.

La realidad es ampliada y disfrazada de cotidianidad mediante las técnicas descriptivas del realismo al presentar con detalle las características de Blacamán el malo y situarlo en un tiempo y espacio real: “Desde el primer domingo que lo vi me pareció una mula de monosabio, con sus tirantes de terciopelo pespunteados con filamentos de oro, sus sortijas de pedrerías de colores... trepado sobre una mesa en el puerto de Santa María del Darién (73)”.

En su discurso encontramos constantes enumeraciones con gradación en escala decreciente para mostrar la decadencia de Blacamán el malo: “...y así fue decayendo de intérprete de sueños en hipnotizador de cumpleaños, de sacador de muelas por sugestión en curandero de feria (77)”.

Y creciente para mostrar la crueldad y el sufrimiento al que lo sometió a él y justificar su venganza: “Me quitó los últimos trapos de encima, me enrolló en alambre de púas, me restregó piedras de salitre en las mataduras, me puso en salmuera en mis propias aguas y me colgó por los tobillos para macerarme al sol (80)”.

O para mostrar el triunfo de y la riqueza de Blacamán el bueno:

...y lo único que quiero es estar vivo para seguir a pura flor de burro con este carricoche convertible de seis cilindros ... con mis camisas de gusano legitimo, mis lociones de oriente, mis dientes de topacio, mi sombrero de tartarita y mis botines de dos colores, durmiendo sin despertador, bailando con las reinas de la belleza ...  
(77, 80, 83)

El uso repetido de hipérboles en las que se eleva a nivel mítico el poder de sugestión de los protagonistas:

La hinchazón le reventó los cordones de las polainas, y las costuras de la ropa, los dedos se le amorcillaron por la presión de las sortijas... era capaz de convencer a un astrónomo de que el mes de febrero no era más que un rebaño de elefantes invisibles ... Al principio comíamos salamandras ahumadas con flores de escombros, y aún nos quedaba espíritu para reírnos cuando tratamos de comernos sus polainas hervidas, pero al final nos comimos hasta las telarañas de agua de los aljibes ... (74, 77, 80)

En lo relacionado con la polisemia la idea del doble contrario a sí mismo que es uno de los temas preferidos por Borges nos remite a su vez a la dualidad humana que es presentada en las obras de García Márquez, cuyos protagonistas siempre son seres solitarios que ostentan características melancólicas aspecto que ha sido analizado por Guadalupe Fernández Ariza quien reconoce a García Márquez como heredero de la tradición clásica que fue actualizada por los más destacados escritores latinoamericanos:

Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier, además de Juan Rulfo, fueron antecesores ineludibles para los novelistas posteriores, y especialmente para García Márquez... La creación literaria fue así un crisol enciclopédico, un instrumento re evaluador del legado

recibido, un eficaz paradigma entre el arte y la cultura. Retomara el pasado para redefinir el presente y vislumbrar el futuro... Los textos adquirirían así un profundo carácter dialógico y se erigían en espacio reflexivo (10-11).

La estudiosa antes mencionada con quien estamos de acuerdo afirma que en las obras los escritores latinoamericanos se actualiza un imaginario que parte del mito de Saturno y su influencia en las actitudes y vivencias de los protagonistas que vendrían a ser una especie de metáforas de las diversas facetas del mismo y que da origen a la imagen del melancólico que se remonta a la reminiscencia de la Edad Oro en la Eneida y su herencia vertida en el Quijote y las derivaciones interpretativas que se hicieron para el estudio del temperamento melancólico desarrollada en el siglo XVIII, concepto que se manifestaron en diversas obras pictóricas y literarias:

*La Eneida* concitó la mirada de los narradores hispanoamericanos de países diversos, siendo decisiva la relectura del poeta latino que hizo Borges. Con el nuevo impulso de Borges el paradigma clásico se erigió en un modelo, en una referencia obligada, tal y como puede advertirse en las obras más excelentes de la narrativa hispanoamericana contemporánea, valga como ejemplo la magistral novela de Juan Rulfo, que arrastra las huellas de *La Eneida* de Virgilio, de manea palpable hasta su Cómala infernal,

creando en su fábula un itinerario propicio para su peregrino nostálgico, Juan Preciado ... (12-13)

Esta tradición retomada específicamente por García Márquez puede explicar la trasmutación literaria que elabora mediante una sabia y productiva amalgama entre la ironía, el lenguaje popular y el contexto latinoamericano para crear a sus personajes, el paisaje que los rodea y presentar su conducta que desde la perspectiva muy lúcida de Fernández Ariza puede interpretarse como una faceta o ropaje más del mito de Saturno y que también se evoca en el cuento con la idea del doble, con el mismo nombre solo que cambia de adjetivo para señalar dos versiones que resultan casi idénticas en las practicas de ambos protagonistas que finalmente son como la continuación de un mismo personaje, como en Cien años de Soledad específicamente con José Arcadio Buendía:

Los recuerdos se homologan en la identidad del personaje, duplicado ante un espejo que reflejaba la imagen contraria, una “pluralidad ilusoria” donde cada figura gozaba de autonomía, pero aquella ilusión de infinitud era motivada por el sueño evasivo mientras asechaba la pulida superficie que encerraba el verdadero rostro: José Arcadio y Prudencio eran sólo una duplicación imaginaria ... (33)



En el *Otoño del Patriarca*, novela en que se encuentran varios aspectos del cuento de Blacamán, por ejemplo cuando aparece un doble, Patricio Aragonés, que suplanta al Patriarca:

Aquel estar simultáneo en todas partes durante los años pedregosos que precedieron a su primera muerte, aquel subir mientras bajaba ... no eran un privilegio de su naturaleza como lo proclamaban sus aduladores, ni una alucinación multitudinaria, como decían sus críticos, sino era la suerte de contar con Patricio Aragonés, su doble perfecto, que había sido encontrado sin que nadie lo buscara ... una falsa carroza presidencial andaba por los pueblos de indios haciendo un próspero negocio de suplantación, que habían visto los ojos taciturnos en la penumbra mortuoria, que habían visto los labios pálidos, la mano de novia sensitiva con un guante de raso que iba echando puñados de sal a los enfermos arrodillados en la calle, y que detrás de la carroza iban dos falsos oficiales de a caballo cobrando mi general, que sacrilegio ...  
(García Márquez 16)

En la personalidad de Aragonés que aquí aparece descrita, mientras que en el cuento se sugiere:

... y de holgazán y vividor que había sido en el negocio de vender milagros se volvió diligente hasta el tormento y caminador

implacable, se volvió tacaño y rapaz... aunque no lo hizo por codicia ni convicción, sino porque él le cambio la vida por el empleo vitalicio de impostor oficial... (18)

Y al final de la obra la mitificación irónica del patriarca moribundo que hacen quienes lo mantienen en el poder, acción que revela los propósitos de la cúpula gubernamental para mantener engañado y temeroso al pueblo:

... sintiéndose pasar por espejos oscuros, caminando de miedo, hasta que oyó un tropel de pezuñas en el cráter del mar y en la luna que se alzaba con sus nieves decrepita ... que la quiten, gritó que apaguen las estrellas, carajo, orden de Dios, pero nadie acudió a sus gritos, nadie lo oyó ... y entonces fue cuando sucedió, incrédulos del mundo entero, idólatras de mierda, sucedió que él nos tocó la cabeza al pasar, uno por uno, nos tocó a cada uno en el sitio de nuestros defectos con una mano lisa y sabia que era la mano de la verdad, y en el instante en que nos tocaba recuperábamos la fuerza y la conformidad de vivir, y vimos a los ciegos encandilados por el fulgor de las rosas, vimos a los tullidos dando traspiés en las escalera y vimos mi propia piel de recién nacido que voy mostrando por las ferias del mundo entero para que nadie se quede sin conocer la noticia del prodigio y esta fragancia de lirios prematuros de las cicatrices de mis llagas que voy regando por la faz de la tierra ... gritaban por ciudades y veredas, en

fandangos y procesiones, tratando de infundir en las muchedumbres el pavor del milagro, pero nadie pensaba que fuera cierto ... lo último que nos faltaba creer que él había devuelto el cutis a los leprosos, la luz a los ciegos, la habilidad a los paralíticos, pensábamos que era el último recurso del régimen para llamar la atención sobre un presidente improbable ... (315-316)

Es necesario recalcar que en el cuento de *Blacamán el bueno vendedor de milagros* se da una breve entrada al concepto de que los políticos usan técnicas discursivas similares a las de Blacamán el bueno y en la novela de *El otoño del patriarca* las mismas son presentadas en la narración con mayor detalle y a profundidad para desenmascarar el engaño, reiterado que construyen los gobernantes:

... Vimos los labios pálidos, la mano sin origen que arrojaba puñados de sal en las aldeas entorpecidas de calor y quienes comían de aquella sal y lamían el suelo donde había estado recuperaban la salud al instante y quedaban inmunizados por largo tiempo contra los malos presagios y las ventoleras de la ilusión, así él no habría de sorprenderse en las postrimerías de su otoño cuando le propusieron un nuevo régimen de desembarco sustentado en el mismo infundio de una epidemia política de fiebre amarilla ... (310)

Otra coincidencia entre con relación a este aspecto la encontramos en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo en la que aparece un personaje Inocencio Osorio cuyo nombre es irónico porque de inocente no tiene nada ya que oficia de adivino y embaucador con las mismas características del personaje que se distingue por su falsedad y que se aprovecha de las personas creyentes de su pueblo en el cuento de *Anacleto Morones*, lo cual nos permite señalar similitud con los rasgos y el nombre Irónico de *Blacamán el bueno vendedor de milagros*, quien tampoco tiene ningún rasgo de bondad.

En el texto se produce una isotopía a nivel lingüístico debido a que la transgresión se realiza a nivel del discurso porque todo se conoce a través del monólogo de Blacamán el bueno y la realidad construida a partir de éste para los ingenuos que creen en sus dones para producir el prodigio de la resurrección y la eternidad de su vida, transgrediendo las leyes de la vida humana y negando la transparencia del lenguaje, ya que como lo evidencia en su monólogo éste puede fabricar realidades posibles.

Como lo pudimos observar en el cuento encontramos características de lo fantástico posmoderno, aunque en lo relacionado con la naturalización de lo sobrenatural se alude a lo prodigioso como herencia de las creencias de la religión cristiana y de la literatura medieval en la que se aceptan estos prodigios sin sorpresa, aspecto que corresponde a la literatura fantástica latinoamericana, esto se puede explicar por la filiación del autor al realismo mágico tendencia estética en la que la visión del mundo y la realidad acepta prodigios y aspectos irracionales como parte de la realidad cotidiana.

## H) **Anuncio de Juan José Arreola y lo fantástico posmoderno**

*Anuncio* fue publicada por Juan José Arreola en 1999 en la colección titulada *Confabulario* en el que identificamos muchos aspectos de lo denominado fantástico posmoderno.

En este texto se lanza al mercado una muñeca especie de robot maravilloso que encierra todos los atributos físicos femeninos preferidos por el género masculino y que pueden ser fabricadas de acuerdo a los gustos individuales de cada uno siempre y cuando dispongan de recursos para solventar sus gastos. El anuncio cubre todas las expectativas del robot femenino y es según esta descripción un dechado de perfecciones ideales, cuya duración es de diez años.

Se exponen los placeres físicos e intelectuales que prodigan a los usuarios, la sensaciones satisfactorias de la virginidad de éstos robots y se desmienten los rumores acerca de los embarazos que pueden presentarse en estas muñecas debido a la perfección de su fabricación que hace posible que el robot tenga una semejanza con las mujeres reales, se asegura que es difícil sufrir accidentes con ellas y también se aclara que las acusaciones de fomentar problemas psicológicos son infundadas.

Se plantea la posibilidad de fabricar dobles de las esposas, su substitución placentera y se describen las ventajas tanto económicas como individuales de esta fabricación.

También, se narran las reacciones de las diferentes instituciones sociales especialmente la religiosa que no tienen mayor trascendencia y se confirman las posibles prerrogativas que éstas otorgarían al desarrollo intelectual de la mujer al

ser despojada de su papel de servidora sexual masculina. Finalmente, se recomienda un uso mesurado de la misma.

Este texto está construido con la técnica del anuncio publicitario o propaganda de mercancías, pero en él también se insertan técnicas descriptivo-narrativas desarrollando la hibridación del género narrativo con el de la publicidad, que es presentada con una finalidad crítica que se puede reconocer al final del mismo.

Se introduce la narración en tercera persona y se parodia el discurso publicitario ya que el anuncio pretende dar respuesta a una necesidad del consumidor: “Dondequiera que la presencia de la mujer es difícil, onerosa o perjudicial (Arreola 101)”.

Los adjetivos usados para calificar a la mujer retratan indirectamente a los posibles usuarios o clientes en la que se muestra una postura negativa con relación a lo femenino y se crea un ambiente propicio para dar respuesta a esa necesidad en la que se presenta a la mujer despojada de su espiritualidad e identificada como objeto de uso, quizá aludiendo al papel que ésta desempeña en la sociedad que fomenta la misoginia y la desventaja de su género frente al predominio masculino.

Se describen los lugares en donde la mercancía femenina es necesaria, se acerca al posible consumidor, se incluyen los primeros adjetivos positivos acerca de la mercancía ofrecida y se alude a los posibles usuarios:

“... ya sea en la alcoba del soltero, ya en el campo de concentración, el empleo de Plastisex©, es sumamente recomendable. El ejército y la marina, así como algunos directores de establecimientos penales y docentes, proporcionan a los

reclusos el servicio de estas atractivas e higiénicas criaturas...  
Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor  
(101)".

Se hace uso, también de la segunda persona para apelar más cercanamente al comprador y se asume la posición del vendedor que describe con adjetivos positivos las características de la mercancía, subrayando la tecnología y superficialidad del producto:

Le proponemos la mujer que ha soñado toda la vida: se maneja por medio de controles automáticos y está hecha de materiales sintéticos que reproducen a voluntad las características más superficiales o recónditas de la belleza femenina. Alta y delgada, menuda y redonda, rubia o morena, pelirroja o platinada: todas están en el mercado. Ponemos a su disposición un ejército de artistas plásticos, expertos en la cultura y el diseño, la pintura y el dibujo; hábiles artesanos del moldeado y el vaciado (101).

Mediante la reiteración en detalles que sobrevaloran la tecnología empleada en su construcción desenmascara la deshumanización y banalidad de la sociedad consumidora: "... técnicos en cibernética y electrónica, pueden desatar para usted una momia de la decimoctava dinastía o sacarle de la tina a la más rutilante estrella de cine, salpicada todavía por el agua y las sales del baño matinal (101)".

Previendo la perspectiva del cliente, con respecto al objeto ofrecido, se hace

énfasis en la versatilidad, adecuación y facilidad de los productores para adaptarse a las preferencias del usuario, en las que se alude la escasa calidad humana del mismo:

Tenemos listas para ser enviadas todas las bellezas famosas del pasado y del presente, pero atendemos cualquier solicitud y fabricamos modelos especiales. Si los encantos de Madame Recamier no le bastan para olvidar a la que lo dejó plantado, envíenos fotografías, documentos, medidas, prendas de vestir y descripciones entusiastas. Ella quedará a sus órdenes mediante un tablero de controles no más difícil de manejar que los botones de un televisor (101).

Se presentan los argumentos para convencer al comprador subrayando los beneficios de la mercancía y de paso revela la artificialidad del ideal de la belleza en la sociedad contemporánea:

El rostro se presenta maquillado de acuerdo con los modelos originales, pero pueden hacerse toda clase de variantes, al gusto de cada quien, mediante los cosméticos apropiados ... La boca, las fosas nasales, la cara interna de los párpados y las demás regiones mucosas, están hechas con suavísima esponja saturada con sustancias nutritivas y estuosas, de viscosidad variable y con diferentes índices afrodisíacos y vitamínicos, extraídas de algas



marinas y plantas medicinales (102).

Se enfatizan los efectos posteriores al uso del producto e incluye una dosis de humor e ironía cuyo propósito va más allá de la simple pretensión del anuncio pues caricaturiza la búsqueda de placer masculino centrada en las sensaciones físicas que produce el contacto femenino:

Usted puede emular los placeres de Salomón; haga una mixtura con leche de cabra y miel de avispas; llene con ella el depósito craneano de su Plastisex®, sazónela al Oporto o al Benedictine: sentirá que los ríos del paraíso fluyen a su boca en el largo beso alimenticio. (Hasta ahora, nos hemos reservado bajo patente el derecho de adaptar las glándulas mamarias como redomas de licor) (102).

Lo antes descrito evidencia que en el texto se emplean todos los requisitos del mensaje publicitario ya que al informar y persuadir mediante un lenguaje sencillo, apela a las emociones del lector, se conecta con sus deseos, pero al final del discurso se presenta una ironía con relación a la visión utilitaria y superficial de la mujer:

En vez de disminuirla engrandece y dignifica a la mujer, arrebatándole su papel de instrumento placentero, de sexófora, para emplear un término clásico. En lugar de mercancía

deprimente, costosa o insalubre, nuestras prójimas se convertirán en seres capaces de desarrollar sus posibilidades creadoras hasta un alto grado de perfección (105).

Si relacionamos la introducción del texto que mantiene un carácter argumentativo de principio a fin, aunque prefigura una historia de vida ambigua que parte de la frustración y la búsqueda del placer y propone a la muñeca robot como sustituto de la mujer, parece concluir con la confirmación del planteamiento inicial acerca de la necesidad del uso de la plastisex, debido a que ésta puede ocupar el papel de la mujer y ser más económica, pero la reiteración del discurso que es propia de la argumentación permite sugerir al lector la reflexión acerca del valor degradante que la sociedad patriarcal y consumista le ha conferido al sexo femenino, e incluye una ironía que pone al desnudo la deshumanización y el valor concedido a la mujer en su capacidad de receptáculo de vida:

Se dice que hemos creado una mujer tan perfecta, que varios modelos, ardientemente amados por hombres solitarios, han quedado encinta y que otros sufren ciertos trastornos periódicos. Nada más falso. Aunque nuestro departamento de investigación trabaja a toda capacidad y con un presupuesto triplicado, no podemos jactarnos todavía de haber librado a la mujer de tan graves servidumbres (101) .

Al describir detalle a detalle los deseos y las necesidades masculinas,

también nos presenta un retrato hablado que da cuenta de la calidad intelectual del posible consumidor de dicha mercancía, a quien sólo le interesa la superficialidad, la banalidad, el placer y el costo que le ocasiona su compañera, al mismo tiempo, revela una cultura cada vez más carente de valores, sin un ápice de dignidad humana y muestra la deshumanización al desmentir los rumores acerca de las efectos problemáticos del uso de las muñecas sexuales:

Desgraciadamente, no es fácil desmentir con la misma energía la noticia publicada por un periódico irresponsable, acerca de que un joven inexperto murió asfixiado en brazos de una mujer de plástico. Sin negar la posibilidad de semejante accidente, afirmamos que sólo puede ocurrir en virtud de un imperdonable descuido (101).

También, se ironizan la obsesiva tendencia masculina de los celos y la sobrevaloración de la virginidad:

Para los amantes celosos, hemos superado el antiguo ideal del cinturón de castidad: un estuche de cuerpo entero que convierte a cada mujer en una fortaleza de acero inexpugnable. Y por lo que toca a la virginidad, cada Plastisex® va provista de un dispositivo que no puede violar más que usted mismo, el himen plástico que es un verdadero sello de garantía. Tan fiel al original, que al ser destruido se contrae sobre sí mismo y reproduce las excrecencias coralinas llamadas carúnculas mirtiformes (103).

Dialoga con otros textos y al mismo tiempo los parodia, por ejemplo con *El cantar de los cantares*:

«Hay leche y miel bajo tu lengua...», dice el *Cantar de los cantares*. Usted puede emular los placeres de Salomón; haga una mixtura con leche de cabra y miel de avispas; llene con ella el depósito craneano de su Plastisex®, sazónela al Oporto o al Benedictine: sentirá que los ríos del paraíso fluyen a su boca en el largo beso alimenticio (102).

En esta obra no hay un parámetro de verdad porque está construida a partir de un discurso que pretende convencer a un público de las bondades del objeto presentado a través de él y la verdad condicionada de esta manera resulta relativa.

Podemos reconocer la temática del texto en la que se confiere un carácter humano a objetos artificiales, es decir se anima lo inanimado, ya que se propone a las muñecas como substitutos de la compañía femenina y se las dota de todas las cualidades físicas y hasta de movimiento, actualizando a través de ellas los avances científicos y tecnológicos para la construcción de robots. Esta propuesta pretende suplantar a la mujer hasta el punto de dotar a éstas muñecas de la capacidad de embarazarse de tal manera que un ser inanimado llega a desplazar al humano. También, presenta a estos juguetes masculinos como portadoras de la felicidad aspecto que se puede vincular con la felicidad que produce la estatua que se anima a Pigmalión en el mito y que en este texto resulta banalizado.

Esta obra parece dar continuidad a la fantasía propuesta por Felisberto y Hernández en su cuento *Las hortensias*<sup>32</sup>, que fue escrito en el año 1949, en el que se humaniza a las muñecas, con el que dialoga el texto de Arreola.

En el cuento de Hernández se crean historias de vida para las muñecas, también se presenta a éstas como substitutos de la mujer, pero el hombre es el que termina alienado, perdiendo su esencia humana. A las muñecas se les atribuyen caracteres humanos e historias de vida en un mundo correspondiente al desarrollo tecnológico de su momento, mientras que en el texto de Arreola, además de incorporar los avances tecnológicos de su contexto, incluye los relativos al estudio de la medicina en lo relacionado con la anatomía femenina que el autor<sup>33</sup> conocía; lo que le sirve para desplegar su manejo de las nuevas técnicas de la publicidad que ya se habían esbozado en la obra de Felisberto Hernández antes citada.

Como en todas las de carne y hueso, su peso es rigurosamente específico y el noventa por ciento corresponde al agua que circula por las finísimas burbujas de su cuerpo esponjado, caldeada por un sistema venoso de calefacción eléctrica. Así se obtiene la ilusión perfecta del desplazamiento de los músculos bajo la piel, y el

---

<sup>32</sup> En el siguiente fragmento de *Las Hortensias* Arreola parece responderle a las fantasías propuestas por el narrador de este texto: “Después de mucho pensar resolvió llamar a Facundo –el fabricante de muñecas amigo de él– y buscar a manera de que al acercarse a Hortensia, creyera encontrar en ella calor humano. Facundo le contestó: “–mira, hermano eso es un poco difícil; el calor duraría el tiempo que dura el agua caliente en un porrón... Además me gustaría que ella no fuera tan dura, que al tomarla se tuviera una sensación más agradable...” Hernández (189).

<sup>33</sup> Véase Jesús Agustín Benítez “La obra de Juan José Arreola”, Tesis., Universidad Complutense de Madrid, (392) en la que se afirma que Arreola conoció un tratado médico sobre el himen en México, y hace una versión irónica del mismo.

equilibrio hidrostático de las masas carnosas durante el movimiento. Cuando el termostato se lleva a un grado de temperatura febril, una tenue exudación salina aflora a la superficie cutánea. El agua no sólo cumple funciones físicas de plasticidad variable, sino también claramente fisiológicas e higiénicas: haciéndola fluir intensamente de dentro hacia fuera, asegura la limpieza rápida y completa de las Plastisex© (102).

Muchos estudiosos de la obra de Arreola coinciden en que los temas de sus obras son recurrentes, pero el juicio más acorde a nuestro punto de vista es el de Carmen de mora quien afirma:

Lo decisivo de su escritura no son los temas sino la perspectiva adoptada fruto de la propia percepción del mundo y de sí mismo. Aquellos son pocos y recurrentes; con frecuencia la anécdota es convencional, apenas un leve apoyo que se repite con variantes en otros textos. En cambio lo que singulariza su estilo es el enfoque, el “como yo lo veo” de los pintores manieristas, y la toma de distancia frente a lo contado ya se trate sobre cuestiones que atañen a la sociedad en su conjunto o bien descienda a lo anecdótico y concreto (De Mora, *En breve estudios* 54) .

Tanto la cultura letrada como la popular están incluidas en un constante ejercicio paródico y un juego humorístico que nos sugiere una profunda reflexión

acerca de las bases en que se sustenta la visión de la mujer como ser pasivo, adorno y objeto sexual, asimismo, el hombre como receptor del mensaje publicitario aparece despojado de sentimientos y es visto como un mero consumidor, ser físico en búsqueda de placer y sin ninguna otra virtud que alimente su desarrollo intelectual.

La realidad es concebida como un simulacro a partir de la imagen que se reconstruye de ella en el lenguaje de la publicidad en la que observamos la fusión de lo imaginario y lo cotidiano.

Coincidimos con lo que afirma Martha Elena Munguía acerca de la parodia que hace Arreola de otros géneros literarios: “La escritura de Arreola no se encierra en los marcos del mundo ficcional ni se agota en la referencia a la tradición literaria; el guiño a otras formas discursivas socialmente reconocibles es un puente de comunicación con el mundo con la vida concreta de cada día (26).”

El texto presenta una sintaxis fragmentaria ya que inserta gradualmente fragmentos descriptivos de las características y actividades femeninas que serán reemplazadas por las muñecas con el fin de incluir en cada fragmento los datos que hacen necesario y valioso el objeto en venta, previendo incluso los problemas con quien se pueda oponer a ellos, como lo requiere el discurso publicitario, como lo pudimos observar en los fragmentos antes presentados para mostrar las cualidades del mismo manejado por el autor:

Como era de esperarse, las sectas religiosas han reaccionado de modo muy diverso ante el problema. Las iglesias más conservadoras siguen apoyando implacablemente el hábito de la

abstinencia ... Pero una secta disidente de los mormones ha celebrado ya numerosos matrimonios entre progresistas caballeros humanos y encantadoras muñecas de material sintético... No es muy grato participar que hasta el día de hoy todas han sido generalmente felices (104).

Su verosimilitud está lograda en torno a los detalles tomados de la vida cotidiana relacionada con la descripción de las cualidades del objeto ofrecido y los beneficios que lograrán con él los posibles consumidores del mismo en su vida cotidiana: "...dicen que si en todos los idiomas vivos y muertos de la tierra, cantan y se mueven al compás de los ritmos de moda. El rostro se presenta maquillado y de acuerdo con los modelos originales. (102)

En lo relacionado con el discurso encontramos el uso abundante de la adjetivación con el fin de convencer al comprador de las bondades de la mercancía presentada:

Adjetivos negativos para plantear el problema:

"Dondequiera que la presencia de la mujer es difícil, onerosa o perjudicial" (Arreola 101)

Adjetivos positivos para presentar solución del problema:

Estas atractivas e higiénicas criaturas ... Nuestras damas son totalmente indeformables e inarrugables, conservan la suavidad de su tez (101)".

Enumeraciones para incluir a posibles consumidores y persuadirlos de la solución del problema: "ya sea en la alcoba del soltero, ya en el campo de



concentración... El ejército y la marina, así como algunos directores de establecimientos penales y docentes (101).

Y para mostrar las acciones que se pueden realizar con el producto ofrecido: “Con un poco de práctica, se puede bailar, luchar, hacer ejercicios gimnásticos o acrobáticos (102).

Comparaciones y adjetivación positiva para mostrar los beneficios insuperables para el consumidor de la mercancía ofrecida:

... pronto resulta mucho más económica que una esposa común y corriente. Es inerte o activa, locuaz o silenciosa... (105)

Todos ellos están sabiamente fusionados para convencer al comprador.

En cuanto a la polisemia en este texto, también se pueden encontrar otros temas que son frecuentes en la narrativa de Arreola y han sido señalados por la crítica como el de la imposibilidad de las relaciones de pareja pues señala la presencia de la mujer como “perjudicial” y la visión de la misma se plantea como objeto decorativo lo cual se reitera en el cuento *La parábola del trueque* del mismo autor, narración que refiere la historia en la que un vendedor llega a la población del protagonista, para negociar el cambio de esposas viejas por nuevas, transacción a la que se apresuran los habitantes del lugar, casi sin excepción, pues hasta un recién casado cede a la seducción ejercida por la blancura y el esplendor de las rubias ofrecidas en el arreglo.

Sólo uno de ellos no se atreve a entrar en este trueque, a pesar de sentirse atraído, también, por una de las forasteras. Este hombre fue objeto de burla y desprecio por parte de los demás.

Sofía, la esposa que no fue cambiada, piensa que su pareja le tiene lástima y

se lo reprocha constantemente. Cuando pasó el tiempo, resaltó la verdad: la belleza de las mujeres del trueque era falsa, y su resplandor se apagó, mostrando su mala calidad. Los defraudados por el vendedor, salen a buscarlo para reclamarle. La pareja que no participó en la negociación, se queda en el pueblo.

En este texto también, se plantea la idea de que de la mujer es un objeto susceptible de ser permutado como mercancía, pero lo peor es que Sofía la esposa que no fue cambiada estaba inconforme por ese motivo con su esposo, ya que ante la belleza de las otras, ella se siente opacada. El marido de Sofía estaba confundido pues, no sabía que responderle a su mujer cuando ella lo cuestionaba acerca de sus sentimientos.

El narrador sugiere que las relaciones de pareja están contaminadas por la necesidad del cambio y las transacciones comerciales y evidencia la forma en que las prácticas mercantiles de consumo lo corroen todo, hasta convertirlo en objeto desechable, por la facilidad de lo nuevo, lo aparente y la búsqueda de los placeres fáciles, promocionados por la cultura del hedonismo a través de los medios de comunicación.

Los hombres del pueblo en su papel de buenos consumidores, exhiben su afán de poseer a las rubias; aspecto que fue presentado por el arte narrativo de Arreola, para descubrir algunos de los subterfugios en que nos involucran las modas y las mercancías.

Por otra parte, de la misma manera que en *Anuncio* texto objeto de nuestro estudio, se alude a la forma en que la manipulación provocada por la necesidad falsa de usar y desecharlo todo, perjudica a los individuos que están absorbidos por

un sistema en el que terminan completamente enajenados y convertidos en simples consumidores u objetos susceptibles de este proceso.

La concepción de la enajenación social también coincide con el cuento *Baby H. P.*, del mismo autor, en el que se parodia un anuncio publicitario, pero aquí los niños son el objeto de ésta, pues se propone el empleo de la energía de los mismos como producto y alas amas de casa y madres son las manipuladas para que entren en la propuesta de convertir en mercancía a sus inquietos pequeños. Lo antes observado acerca de los textos de Arreola nos permite coincidir con el siguiente planteamiento:

... la preocupación ética de sus cuentos evoca el origen moral de las historias y fábulas con que los escritores cristianos del medioevo apoyaban sus explicaciones doctrinales, e incluso adopta la fórmula editorial empleada para la divulgación de aquellas una vez que adquirieron entidad independiente: fabularios, apólogos, crónicas, leyendas, historias de animales y exempla, estas formas arcaizantes respetando el título que les dio fama... Lo anterior no invalida la contemporaneidad y actualidad de la prosa de Arreola, al contrario, precisamente el reencuentro con las formas breves originales se ha convertido en uno de los signos de la nueva cuentística posmoderna (Carmen de Mora, *En breve estudios* 54).

La fantasía de Arreola se apoya en formas antiguas de narración y se mezcla con el discurso contemporáneo de la ciencia para darle un carácter verosímil a su

texto, con relación a este aspecto en el que estamos de acuerdo nuevamente con lo planteado por Carmen de Mora: “Juan José Arreola es un escritor difícil de encasillar a causa de la versatilidad de su prosa. Sin embargo, la mayoría de sus cuentos pertenecen al género fantástico”. (62)

La dificultad de clasificar al autor en un modelo específico motivo a Martha Elena Munguía para construir un argumento en el que niega lo fantástico en este autor, pero se contradice a sí misma cuando afirma que *El guardagujas* y *La migala* no son fantásticos sino irónicos (Munguía Zatarain 40; 26) aspecto con el que disentimos porque muchos estudiosos de lo fantástico señalan que la ironía y la hibridación de géneros o estilos son elementos constitutivos de lo fantástico posmoderno, lo cual observamos en *Anuncio*.

La estudiosa también afirma y que el último está compuesto en la línea del horror Kafkiano, lo que es discutible porque si es cierto que Arreola asimila y supera la herencia Kafkiana, está es enfocada por la estudiosa, desde la perspectiva del miedo que produce el texto en el lector, lo que es poco probable, desde la visión de lo fantástico que hemos recuperado de los estudiosos de lo fantástico latinoamericano en el marco teórico de esta tesis, ya que éstos identifican las narraciones de Kafka como iniciadoras de un nuevo paradigma de lo fantástico en el que el miedo no es condición para reconocer a un texto como tal. Por lo que se puede colegir, que la investigadora usa la propuesta de lo fantástico planteada por el paradigma de lo fantástico europeo como modelo para calificar los textos de Arreola mencionados antes como simplemente irónicos.

La isotopía en este texto se produce a nivel lingüístico debido al uso de los recursos requeridos por el discurso publicitario en el cual se superponen las

cualidades la muñeca, objeto inanimado, con relación a las funciones de la mujer desconociendo las características espirituales y afectivas de la compañía femenina y enfatizando solo el aspecto externo de la misma, que será ejercido por este objeto decorativo, por lo cual se transgreden las leyes de la vida humana, al concederle carácter humano a un objeto inanimado para cumplir con los objetivos del discurso publicitario cuya finalidad consiste en lograr que el posible consumidor se sugestione con la necesidad de adquirir la mercancía como pieza indispensable para lograr estatus y bienestar en la vida cotidiana.

Por todo lo antes señalado en el texto, podemos confirmar que éste posee las características correspondientes al modelo de lo fantástico posmoderno.

## VII) Cuadro comparativo del desarrollo de fantástico

Fantástico europeo	Fantástico latinoamericano	Fantástico posmoderno
Posee una sola concepción de la verdad.	Presenta varias posibilidades de verdad	No tiene parámetros de verdad, porque la presenta como relativa y conjetural.
La concepción de lo real está basado en lo explicable por la lógica racional.	El concepto de realidad adoptado incluye elementos irracionales.	Concibe la realidad como un simulacro.
Elabora una atmosfera que prepara al lector para la aparición de lo fantástico.	Inicia una ruptura con lo europeo ya que lo sobrenatural aparece sin ninguna atmosfera previa.	No presenta atmosfera previa.
Un acontecimiento inexplicable irrumpe en la realidad cotidiana provocando vacilación de protagonista y lector. Lo otro es lo sobrenatural, está fuera de lo humano y se manifiesta en un ser antropomórfico o etéreo.	Lo fantástico es concebido como una transgresión del mundo considerado como real. Lo otro pasa de ser externo a interno y se centra en la transformación psicológica, la otredad emerge a lo cotidiano desde dentro del universo del protagonista o de alguno de los personajes.	Cuestiona el aparato teórico de lo fantástico por lo que lo real y lo imaginario no se oponen y son simulados  Lo otro puede ser simulado o surgir de la imaginación.
Su duración puede ser efímera, ya que si desaparece la duda que despierta el suceso fantástico su condición como tal desaparece, pues lo fantástico sólo puede ocurrir en un mundo racional que no acepta prodigios ni maravillas.	Su existencia no está sometida a la temporalidad. Se naturaliza lo sobrenatural para lo cual se usan las leyes de la imaginación onírica ya que se comprende el sueño como posibilidad de productividad textual, se emplean las estrategias textuales de lo maravilloso, por lo que elimina la sorpresa.	Su existencia no está sometida a la temporalidad. Al tener hiperconciencia de los paradigmas precedentes mezcla estrategias de lo fantástico europeo y lo latinoamericano
Tzvetan Todorov clasifica su temática como temas del yo: éstos abordan la relación de hombre con el mundo, aluden a la abolición del límite entre espíritu y la materia como metamorfosis, fantasmas, identificación entre sujeto y objeto, la transformación del tiempo y del espacio. etc., temas del tu: representan la relación del hombre con sus deseos como la sexualidad en sus formas extremas, la necrofilia, la homosexualidad, el deseo frenético, el incesto, etc.	Rosalba Campa identifica categorías temáticas que se superponen unas a otras como las <b>sustantivas</b> que dan cuenta la situación enunciativa y las distintas oposiciones en lo relacionado con la <b>identidad</b> : Yo/ otro, el <b>tiempo</b> : ahora-antes-después, y <b>espacio</b> : aquí/allá. Su temática presenta mitos con significado diferente a los clásicos. Las <b>predicativas</b> : designan oposiciones para calificar los seres que intervienen en la narración como concreto/abstracto, animado/inanimado, humano/no humano.	Omar A. Nieto Advierte que esta variedad de lo fantástico elabora un nuevo tratamiento del tema del sueño con el fin de enmascarar una idea metafísica.  En su temática introduce mitos clásicos con significados ironizados o diferentes. También presenta la destrucción de categorías de identidad, tiempo y espacio que se superponen unas a otras.
Su narración mezcla lo mimético y lo maravilloso. Mantiene una continuidad causal de los acontecimientos Predomina el narrador protagonista, que permite la identificación del	La narración está basada en la fragmentariedad sin nexos de continuidad causal, con superposición de órdenes vivida por el protagonista. Puede ser narrada por un protagonista o un testigo, quienes	Su narración es fragmentaria y mezcla estrategias de lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano que pueden convivir en un

lector, pero crea dudas acerca de veracidad de sucesos.	refieren lo hechos como experiencias que plantean un desfase con la concepción de lo real.	mismo texto. Puede ser narrada por un protagonista o un testigo quienes refieren los hechos en los que se presenta lo real y lo imaginario en un mismo nivel.
Basa su sintaxis en la lógica racional, que es interrumpida por el suceso fantástico.  El conflicto no se soluciona aunque termine la historia.	En su sintaxis hay confluencia de una esfera A independiente de una esfera B y sin puntos de contacto entre ellas (el sueño y la vigilia, la estatua y el hombre, el fantasma y el viviente, etc.) los cuales pertenecen a órdenes contrapuestos que se superponen y coinciden total o parcialmente.	Su sintaxis presenta una superposición de planos: real cotidiano, imaginario e intertextual produciendo la hibridación en la que conviven lo clásico, lo imaginario y lo actual.
En lo relacionado con su discurso exige la lectura en sentido literal. La ambigüedad debe ser considerada como un elemento extraliterario o del referente y alude a una situación o fenómeno. Es importante porque cuando el texto no permite solucionar el interrogante surgido a partir del suceso fantástico la duración del mismo deja de ser efímera. Usa la modelización y el imperfecto. Su retórica introduce fusiones inusuales de nombres y adjetivos, comparaciones forzadas, metáforas o neologismos para sugerir la presencia de lo sobrenatural.	En su discurso la polisemia tiene una función esencial que remite a un desciframiento doble de una palabra, pero éste no es inmediato en el texto, sino que se deriva de la temporalidad de la lectura, los sentidos latentes para el lenguaje terminan detonando y dan lugar a la difusión del sentido del texto. La ambigüedad se concibe como recurso textual. Lo siniestro permanece oculto y subyace hasta que emerge como una epifanía. Emplea abundantes recursos retóricos: la metáfora, que se reconoce en un desciframiento posterior y se refiere a la totalidad del relato, la comparación, la prosopopeya y la adjetivación fuertemente connotada.	Su discurso posee un alto grado de polisemia mediante el uso de historias conocidas para general significantes que introducen nuevos sentidos.  Desarrolla la ambigüedad de carácter textual y niega la transparencia del lenguaje. Emplea muchos recursos retóricos: la metáfora, la prosopopeya, la poética de cita, la ironía y la parodia.
Presenta verosimilitud al narrar un mundo similar al real mediante descripciones realistas hasta que aparece el acontecimiento inexplicable.	Su verosimilitud es de carácter interno. Emplea técnicas descriptivas del realismo para lograrla e integra lo cotidiano y lo sobrenatural presentando lo inverosímil como verosímil.	Crea la ilusión de verosimilitud cuyo carácter es interno, para lograrla usa técnicas descriptivas del realismo integrando lo cotidiano y lo imaginario para presentar lo inverosímil como verosímil.
Desarrolla una isotopía de la transgresión a nivel sintáctico con una carencia de funciones narrativas en la que lo real se contrapone a lo sobrenatural hasta que uno transgrede al otro en forma lineal.	Desarrolla una isotopía de la transgresión en el nivel semántico porque lo sobrenatural invade lo cotidiano logrando invertir el orden semántico.	Desarrolla la isotopía de la transgresión en el nivel lingüístico negando la transparencia del lenguaje y relativizando lo real y lo fantástico y asumiendo el lenguaje como juego.

## **VIII) Conclusiones**

En esta tesis hemos logrado responder al interrogante acerca de las diferencias y similitudes entre lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano mediante la elaboración de pautas de análisis para describir los rasgos de los aspectos constitutivos de la narración fantástica a partir las aportaciones teóricas de Tzvetan Todorov y de las de algunos otros estudiosos como Irène Bessière, Jean Bellemin Noël, David Roas, Roger Bozzetto, Rossie Jackson, para lo fantástico europeo y de Martha J. Nardorfly, Javier Rodríguez Pequeño, Susana Reisz, David Roas, Jaime Alazraki, Teodosio Fernández, Rosalba Campra y Omar Alfredo Nieto para lo fantástico latinoamericano.

En la labor de configurar los criterios de análisis nos sirvió de directriz la sistematización propuesta por Rosalba Campra para algunos textos latinoamericanos, lo cual nos permitió reconocer las características de los aspectos constitutivos de las manifestaciones de lo fantástico que delimitamos como lo fantástico europeo, lo fantástico latinoamericano y lo fantástico posmoderno.

Después de delimitar estos criterios que nos sirvieron como parámetros de análisis, los aplicamos a los textos propuestos para cada una de las vertientes de lo fantástico que hemos mencionado, también, elaboramos un cuadro comparativo en el que se reconocen las diferencias entre estas manifestaciones de lo fantástico.

Las diferencias más sobresalientes entre lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano que identificamos son las siguientes:

El concepto de lo real para lo fantástico europeo está basado en lo explicable por la lógica racional por lo cual, se presenta una sola posibilidad de verdad,



mientras que en lo fantástico latinoamericano la realidad incluye otras formas de pensamiento desligadas de la razón que están vinculadas a lo sobrenatural y conviven con la realidad y que potencian varias posibilidades de verdad.

En lo fantástico europeo lo otro que transgrede lo real está fuera del sujeto; en lo fantástico latinoamericano aflora desde dentro del sujeto y emerge para desenmascarar pulsiones obsesiones y conflictos humanos.

Lo fantástico europeo prepara la atmosfera para la aparición del suceso sobrenatural mientras que lo fantástico latinoamericano prescinde de ella.

En lo fantástico europeo la temática gira en torno a fantasmas, aparecidos, problemas entre el sujeto y el mundo que lo rodea que Todorov denominó los temas del yo y los temas del tu que dan cuenta de problemas con el deseo y la sexualidad.

En la temática de lo fantástico latinoamericano se identifican las categorías sustantivas que se refieren a la situación enunciativa y designan oposiciones en los polos de identidad (yo/ otro), espacio (aquí/ allá) y tiempo (antes/ ahora /después) y las predicativas que califican las anteriores como lo abstracto y lo concreto, lo animado e inanimado, humano no humano y se presenta una desacralización de los mitos clásicos.

En la narración del texto fantástico europeo hay una mezcla entre lo mimético y lo maravilloso y presenta una continuidad causal de los sucesos.

La narrativa fantástica latinoamericana es fragmentaria y sin nexos de causalidad, porque ésta es de carácter temático.

La sintaxis de lo fantástico europeo parte de una lógica racional que es interrumpida por el suceso sobrenatural, la historia finaliza y el problema no se soluciona.

En la sintaxis de lo fantástico latinoamericano se presenta una superposición de órdenes contrapuestos que pueden coincidir total o parcialmente.

En el nivel del discurso los textos europeos exigen una lectura literal. La ambigüedad debe ser considerada como un elemento extraliterario o del referente y alude a una situación. Sí, al finalizar la lectura el texto no permite solucionar el interrogante surgido, éste es considerado como fantástico.

Como recursos fantásticos emplea la modelización y el imperfecto. Fusiona de manera inusual nombres y adjetivos, y presenta comparaciones forzadas, metáforas o neologismos para sugerir la presencia de lo sobrenatural.

En el discurso de lo fantástico latinoamericano se emplean abundantes metáforas y recursos retóricos como la prosopopeya, la hipérbole, la comparación, etc. Con el desarrollo de la polisemia se favorecen múltiples interpretaciones.

En cuanto a la verosimilitud, aunque sus técnicas son semejantes, ya que hacen uso de la descripción realista, en lo fantástico europeo la verosimilitud parte del mundo similar al real hasta la interrupción del mismo por lo sobrenatural y en el texto fantástico latinoamericano ésta es interna porque depende del mundo ficcional, aunque para lograrla usa también técnicas realistas.

Y en relación con la isotopía de la transgresión en el texto europeo se produce a nivel sintáctico y en el latinoamericano a nivel semántico.

Observamos que en los textos que representan lo fantástico europeo existen algunos rasgos entre los que se destacan la problemática del doble como germen del problema de la identidad y la ambigüedad discursiva que van a ser ampliamente desarrolladas en las obras de lo fantástico latinoamericano y lo fantástico posmoderno, lo anterior no es privativo de esta tendencia de la literatura, también, en la historia de

las corrientes artísticas se perciben que algunos rasgos esbozados en una de ellas que es ampliamente desarrollado en la posterior, un ejemplo lo tenemos en el tema del sueño usado en el Romanticismo, que después es presentado con otra perspectiva en el Surrealismo<sup>34</sup>.

Podemos agregar, que en Latinoamérica lo fantástico se ha iniciado a partir de los modelos europeos, pero en el siglo XX después de las vanguardias, con la aparición del realismo mágico y por el desarrollo histórico diferente que ha marcado la realidad de este continente se ha transformado en una literatura autónoma que responde a la problemática de la cultura y al mismo tiempo toca temas de carácter universal.

La producción literaria latinoamericana ha logrado madurez y eficacia para traducir las dudas, las inquietudes y la visión específica del mundo de los habitantes de Latinoamérica, dando pie al desarrollo de nuevas formas de representar la realidad.

Lo fantástico latinoamericano se ha nutrido de las técnicas y procedimientos aportados por las vanguardias como lo declara el doctor Teodosio Fernández (289) que han sabido incorporar en sus obras escritores como Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Julio Ramón Ribeyro, entre los más destacados.

Los creadores antes mencionados introducen procedimientos novedosos en la ficción narrativa que abarcan los niveles semántico, sintáctico y lingüístico los cuales están en perfecta correspondencia con su visión del mundo, que en su mayoría coincide con lo que la crítica ha denominado realismo mágico, en esta perspectiva lo real deja de ser lo racional y algunos aspectos calificados como irracionales e irreales

---

<sup>34</sup> Véase Nieto Arroyo, Omar Alfredo. "Del Fantástico clásico al posmoderno (102)

tienen presencia real o posibilidad de serlo en el mundo representado por la ficción, pero al mismo tiempo forman parte del imaginario extratextual de los lectores.

Algunas de estos procedimientos consisten en la presentación de una realidad ambigua en la que los planos espacio temporales son transgredidos, la perspectiva del narrador deja de ser de carácter omnisciente o estrictamente subjetiva, para incluir un narrador no representado que adopta la perspectiva del protagonista y en muchas ocasiones se incluyen diversos puntos de vista que crean el carácter ambiguo de la realidad ficcional, hay rupturas temporales que obligan a participar al lector para reconstruir la historia y un manejo especial del mito y del lenguaje, además, conviven lo real y lo maravilloso para presentar una realidad en la que lo maravilloso no sorprende, estableciendo una ruptura con las convenciones que la cultura racionalista establecía.

Estas innovaciones, han sido empleadas por cada escritor de acuerdo a los propósitos que desea obtener con ellos y favorecen las cualidades de la narrativa de carácter fantástico latinoamericano, comprobamos que la realidad construida a partir de un orden diferente al racional, también, puede en un momento dado ser transgredida, dando origen a nuevos interrogantes o revelando aquello que es desconocido por las prácticas cotidianas de los individuos.

Lo fantástico moderno potencia la creatividad y la participación activa del lector para llenar los vacíos del texto y al mismo tiempo desafía su concentración y su capacidad crítica, para despejar la ambigüedad surgida de la ficción e interpretarla.

En cuanto al desarrollo de lo fantástico posmoderno encontramos la propuesta hecha por Omar Alfredo Nieto (225, 228) acerca de una tercera modalidad del desarrollo de lo fantástico que nos pareció adecuada para reconocer algunas peculiaridades que observamos en textos actuales tanto de Europa como de

Latinoamérica, a partir de sus planteamientos establecimos la caracterización de las pautas que nos permitieran identificar los rasgos distintivos de lo que reconocemos como lo fantástico posmoderno y las empleamos como parámetros de análisis aplicándolas a los textos seleccionados para este propósito, y observamos en ellos las siguientes características:

Contradican la visión de la realidad que sirve de base a las anteriores manifestaciones de lo fantástico, porque la conciben como un simulacro.

No presentan parámetros de verdad, porque desde su perspectiva ésta es relativa y conjetural.

Cuestionan el aparato teórico de lo fantástico por lo que lo real y lo imaginario no se oponen y son simulados. Por consiguiente, lo otro puede ser simulado o surgir de la imaginación.

Mezclan estrategias de lo fantástico europeo y lo latinoamericano y se fusionan los sueños, la realidad y la fantasía que conviven sin problemas en el texto.

Presentan la destrucción de categorías de identidad, tiempo y espacio que se superponen unas a otras y se confunden.

Construyen un nuevo tratamiento del tema del sueño con el fin de enmascarar una idea metafísica.

Presentan una sintaxis fragmentaria y una superposición de planos: cotidiano, imaginario e intertextual produciendo la hibridación en la que conviven lo clásico, lo imaginario y lo actual.

Su discurso posee un alto grado de polisemia mediante el uso de historias conocidas o mitos clásicos para generar significantes que introducen nuevos sentidos.

Desarrollan la isotopía de la transgresión en el nivel lingüístico negando la transparencia del lenguaje, asumiéndolo como juego y relativizando lo real y lo fantástico.

Desde nuestro punto de vista la literatura fantástica posmoderna transgrede y refuta las leyes de lo considerado como real y permite abrir nuevos caminos estéticos como es el caso de Jorge Luis Borges de quien Omar Alfredo Nieto declara que al recrear textos clásicos de la antigüedad les confiere un nuevo sentido usando la parodia, la ironía, o la intertextualidad originando una nueva estrategia narrativa que lo sitúa como uno de los iniciadores de esta vertiente de lo fantástico (189).

Lo fantástico posmoderno en muchas ocasiones se constituye como símbolo o metáfora de los problemas de una sociedad o revela la complejidad de lo real que desconocemos y al producir nuevos significados a mitos canonizados por la cultura nos demuestra que lo fantástico descubre realidades más profundas.

En los textos fantásticos actuales encontramos una transgresión de lo real que encierra una perspectiva crítica de las nociones de realidad presentadas por las anteriores manifestaciones de lo fantástico en la que conviven las antinomias: realidad, ilusión, fantasía y maravilla, vigilia y sueño, antigüedad y actualidad, cuyo enfoque no convencional, suscita interrogantes en los lectores, y al mismo tiempo nos hace dudar lo real, derrumba todas las certezas, desacraliza los mitos y promueve la duda de nuestra propia existencia.

Es importante recalcar que lo fantástico y sus variadas manifestaciones se desarrollan íntimamente ligadas a la concepción de realidad que poseen sus autores, la cual está vinculada al grupo social en el que se desenvuelven y están determinadas por

la evolución de la ciencia y los avatares históricos que a su vez influyen en los cambios del pensamiento filosófico y en la cultura.

Queremos agregar que coincidimos con las ideas propuestas por el Dr. Javier Rodríguez Pequeño (128) en que lo fantástico no es un género literario ya que los procedimientos, sus aspectos constitutivos y la transgresión del concepto de realidad que desarrollan se extiende a diferentes épocas y géneros literarios, también, con lo que propone Omar Alfredo Nieto quien agrega que lo fantástico es una propuesta estética que posee su propio sistema, como se puede observar en nuestros análisis.

Planteamos nuestro estudio como otra posibilidad abierta al debate para que quienes se interesen por el tema de lo fantástico continúen la investigación, pues todo depende de la perspectiva con la que se enfoque y del tipo de obras analizadas, como lo afirma Bioy Casares:

Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento (5)

Desde nuestra óptica el mundo ficcional representado en la literatura fantástica es fascinante y enriquecedor porque nos permitió investigar temas y escritores europeos y latinoamericanos sobre los que no habíamos profundizado y

valorar la literatura fantástica como una modalidad que permite registrar las variaciones en la forma de concebir la realidad la cual está íntimamente relacionada con la historia, la cultura y la ciencia, asimismo, lo fantástico se constituye como una propuesta estética muy importante en la actualidad.

Lo fantástico interesa a una gran variedad de lectores ya que por el alto grado de polisemia desplegado en su discurso, potencia múltiples interpretaciones y le confiere una vertiente inagotable de posibilidades investigativas por la cantidad de incógnitas que favorece, además, abre la posibilidad de involucrar a diferentes áreas del conocimiento a las cuales acudimos cuando buscamos despejar las dudas surgidas de su lectura, dando lugar al desarrollo del estudio interdisciplinario.



## IX) Bibliografía

Acker, Bertie. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes: temas y cosmovisión*. Playor, 1984.

Aguirre Romero, Joaquín M. "Intertextualidad: algunas aclaraciones." Sept. 2001. Web. <<http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>>.

Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?" *Teorías de lo fantástico*. Eds. Jaime Azraki. y David Roas. Madrid : Arco libros, 2001. 265-282.

---. *En busca del unicornio los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Editorial Gredos, 1983.

---. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*. Gredos Madrid, 1968.

---. *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Editorial Gredos, 1977.

---. *Hacia Cortázar aproximaciones a su obra*. 1a ed. 47 Vol. Barcelona: Anthropos, 1994.

---. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*. 112 Vol. Madrid: Gredos, 1968.

Albaladejo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Universidad de Alicante, 1998.

Alighieri, Dante. *La divina comedia: versión poética y notas de Abilio Echeverría; prólogo de Carlos Alvar*. Madrid: Alianza, 2000.

Antolín, Francisco. *Los espacios en Juan Rulfo*. Miami, FL: Universal, 1991.

Arana Caedo-Argüelles, Juan. *El centro del laberinto los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: Eunsa, 1994.

Aristóteles. *Poética*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 2013.

Arlt, Roberto. *Cuentos completos*. 2ª ed. Madrid: Losada, 2008.

---. *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. 1 Vol. Madrid: Drácena, 2015.

Arreola, Juan José. *Narrativa completa*. 1ª reimp ed. México D.F. Alfaguara, 1997.

Aub Max. "La Gabardina." *La realidad oculta cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Eds. Roas David y Casas Ana. Palencia: Menos Cuarto, 2008.

Barei, Silvia N. *Borges y la crítica literaria*. S.L.: Tauro, 1999.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cífrado, 2000.

Bejarano Escanilla, Ana María. "Etgar Keret: Inhalaciones de normalidad en forma de ventolín literario postmodernista." *Anuario de Filología sección E. Estudis hebreus i arameus*.11 (2002): 43-8.

Bellemín-Nöel, Jean. "Notas sobre lo fantástico (Textos De Théophile Gautier)" *Teorías de lo fantástico*. Eds. Alazraki, Jaime y David Roas. Madrid: Arco libros, 2001. 107-138.

Benítez Villalba, Jesús Agustín, et al. *La obra de Juan José Arreola*. 44/85 Vol. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Filología, 1983; 1985.

Bessière, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza." *Teorías de lo fantástico*. Eds. Alazraki, Jaime y David Roas. Madrid: Arco libros, 2001. 83-104.

Blanco Aguinaga, Carlos. "Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa". *La ficción de la memoria Juan Rulfo ante la crítica*. Ed. Federico Campbell. 1ª ed. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México Era, 2003. 34.

Blüher, Karl Alfred y Alfonso de Toro. *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. 2 Vol. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1983.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. 1ª ed. Barcelona: Emecé, 1979.

---. "Juan Rulfo: Pedro Páramo". *La ficción de la memoria Juan Rulfo ante la crítica*. Ed. Federico Campbell. 1ª ed. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México Era, 2003. 454.

---. *El Aleph*, Alianza, Madrid, 2003.

---*El hacedor*, Alianza, Madrid 1998.

---. *El libro de arena*. Primera ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1977.

---. *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*. 3a ed. 2 Vol. Madrid: Siruela, 1985.

Bozzeto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?" *Teorías de lo fantástico*. Eds. Jaime Alazraki y David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 223-242.

Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Bunge, Mario. *Borges científico cuatro estudios*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1999.

Campbell, Federico. *La ficción de la memoria Juan Rulfo ante la crítica*. 1ª ed. 358 Vol. México: Coordinación de Difusión cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México Era, 2003.

Campra, Rosalba. "Lo fantástico una isotopía de la transgresión." *Teorías de lo fantástico*. Eds. Alazraki, Jaime y David Roas. Madrid: Arco libros, 2001. 153-191.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo; el hombre rebelde*. 6ª ed. Buenos Aires: Losada, 1970.

Carrascosa Tinoco, J. Óscar, Miguel de Unamuno, y Jorge Luis Borges. *La utopía de la eternidad en Miguel De Unamuno y Jorge Luis Borges*. 89 Vol. Málaga: Universidad de Málaga, 2006.

Caudet, Francisco. "Max Aub y México". *Homenaje a Max Aub*. Ed. Rojo, Gabriel y James Valender. México: El colegio de México, 2005. 245-246.

Chacel, Rosa. *Sobre el piélago*. Buenos Aires: Imán, 1952.

Cobo Borda, J. G. *Gabriel García Márquez testimonios sobre su vida*. 1a ed. Santafé de Bogotá, D.C., Colombia: Siglo del Hombre Editores, 1992.

Cobo Borda, J. G. y Luis Fernando García Núñez, Instituto Caro y Cuervo. *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. 77; 78 Vol. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

Cortázar, Julio. *Los relatos. I Ritos*. Madrid: Alianza, 1979.

De Góngora y Argote, Luis. "Mientras por competir con tu cabello." *Universitat Pompeu Fabra, Barcelona*. 03 Jul. 2013. 2013. Web. <<http://www.upf.edu/todoogongora/poesia/sonetos/024/>>.

De la Cruz, Sor Juana Inés. "Soneto CXLV A su retrato." *Antología de poesía española*. 5 Sept. 2000. Web. <<http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/estequev.htm>>.

De Laurentiis, Antonella. "Los reyes: el laberinto entre mito e historia." *Amaltea. Revista de mitocrítica* 1 (2009): 145.

De Maupassant, Guy. *El Horla y otros cuentos de crueldad y delirio*. Madrid: Valdemar, 1996.

De Mora, Carmen. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Nº 73 Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.

---. *En breve estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad, 1995.

---. "Realidad histórica e imaginación en Pedro Páramo." *Literatura hispanoamericana del siglo XX historia y maravilla*. Ed. Guadalupe Fernández Ariza. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006

Del Risco, Antonio. *Literatura fantástica de la lengua española teoría y aplicaciones*. 135 Vol. Madrid: Taurus, 1987.

---. *El relato fantástico historia y sistema*. Salamanca: Colegio de España, 1998.

De Unamuno Miguel. "El que se enterró." *La realidad oculta cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Eds. Roas David y Casas Ana. Palencia: Menos Cuarto, 2008. 75-76.

Duran, Manuel. "Juan Rulfo cuentista: la verdad casi sospechosa". *La ficción de la memoria Juan Rulfo ante la crítica*. Ed. Federico Campbell. 1ª ed. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México Era, 2003.

Erdal Jordan, Mery. *La narrativa fantástica evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. 1ª ed. 18 Vol. Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 1998.

Espinosa-Jácome, José T. *La focalización inconsciente en Pedro Páramo*. 106 Vol. Madrid: Pliegos, 1996.

Fares, Gustavo. *Juan Rulfo la lengua, el tiempo y el espacio*. 10 Vol. Buenos Aires: Almagesto, 1994.

Fernández Ariza, Guadalupe. *El héroe pensativo la melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*. Málaga: Universidad, 2001.

Fernández, Teodosio. "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica". *Teorías de lo fantástico*. Eds. Jaime Alazraki y David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 296-297.

Fischer, Ernst. *Literatura y crisis de la civilización europea*. 2ª ed. Barcelona: Icaria, 1984.

Fuentes, Carlos. "Juan Rulfo: el tiempo del mito". *La ficción de la memoria Juan Rulfo ante la crítica*. Ed. Federico Campbell. 1ª ed. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México Era, 2003. 252, 271.

García Márquez, Gabriel. "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo." *La ficción de la memoria Juan Rulfo ante la crítica*. Ed. Federico Campbell. 1ª ed. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México Era, 2003. 452.

---. *El otoño del patriarca*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1975.

---. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. México: Diana, 1986.

Garrido, Felipe. *Voces de la tierra la lección de Rulfo*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Julio Cortázar variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya, 1972.

Gómez Alonso, Juan Carlos "Razón o Locura en El Horla de Guy de Maupassant", Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2007.195-204.

González Boixo, José Carlos. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Colegio Universitario de León, 1984.

Hartmann, Joan. "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar". Ed. Helmy F. Giacoman. Madrid: Anaya, 1972. 342.

Hernández, Felisberto. *Obras completas*. Vol. 2. México: Siglo XXI, 1997.

Ibáñez Noguero, Cosme. "Aproximación al laberinto, una panorámica." Universidad de Granada, 2010.

Jackson, Rosie. "Lo oculto de la cultura." *Teorías de lo fantástico*. Eds. Alazraki, Jaime y David Roas. Madrid: Arco libros, 2001. 140-152.

Jiménez Tomé, María José, Isabel Gallego Rodríguez. *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.

Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros relatos de animales*. Barcelona: Espasa Libros, 2010.

Keret, Etgar. "Mentiralandia." *De Repente llaman a la puerta*. Digital Chungalitos, 2012.

15-31.

La Rubia de Prado, Leopoldo. *Kafka el maestro absoluto: presencia de Franz Kafka en la cultura contemporánea*. Granada: Universidad de Granada, 2002.

Lagmanovich, David. *Estructura del cuento hispanoamericano*. México: Universidad Veracruzana, 1989.

---. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Hispam, 1975.

Lefere, Robin. *Borges y los poderes de la literatura*. Berna: Peter Lang, 1998.

---. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. 445 Vol. Madrid: Gredos, 2005.

Lockhart, Washington. *Felisberto Hernández una biografía literaria*. Montevideo: Arca, 1991.

Merino, José María. *Cincuenta cuentos y una fábula*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Meyer, Eugenia. "Los tiempos mexicanos de Max Aub". *Homenaje a Max Aub*. Eds. James Valender y Gabriel Rojo. México: El colegio de México, 2005.

Monterroso, Augusto. "Los fantasmas de Rulfo". *La ficción de la memoria Juan Rulfo ante la crítica*. Ed. Federico Campbell. 1ª ed. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México Era, 2003. 501.

Moses, Stéphane. *Exégesis de una leyenda lecturas de Kafka*. Barcelona: Subsuelo, 2012.

Munguía Zatarain, Martha Elena. *Humor, parodia, ironía Juan José Arreola*. 1ª ed. 19 Vol. Madrid: Ediciones del Orto, 2006.

Naharro-Calderón, José María. "Max Aub y los universos concentracionarios". *Homenaje a Max Aub*. El Colegio de México, 2005. 104.

Nardorfly, Martha. "La literatura fantástica y la representación de la realidad." *Teorías de lo fantástico*. Eds. Alazraki, Jaime y David Roas. Madrid: Arco libros, 2001. 243-261.

Navarro Durán, Rosa. *La mirada al texto comentario de textos literarios*. 1ª ed. Barcelona: Ariel, 1995.

Nieto Arroyo, Omar Alfredo. "Del Fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico." Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, 2008.

Olea Franco, Rafael. *Los dones literarios de Borges*. 34 Vol. Madrid; Frankfurt am Main:

Iberoamericana; Vervuert, 2006.

Ortega, Julio. *Gaborio artes de releer a Gabriel García Márquez*. 1ª ed. México D.F: Grupo editorial Alcalá, 2007.

Ortega, María Luisa, y Universidad de los Andes Facultad de Artes y Humanidades. *Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo*. Bogotá: Siglo del Hombre Universidad de los Andes, 2004.

Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. 333 Vol. Madrid: Gredos, 1983.

Pedrazuela Fuentes, Mario. "Alonso Zamora Vicente vida y filología." *Alonso Zamora Vicente Vida*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010.

Peñaloza García, Inocente. *Mitos y leyendas del Estado de México*. Toluca: Coordinación General de Comunicación Social del Gobierno del Estado de México, 1992.

Pérez Esáin, Crisanto. *Los trazos en el espejo identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. 1ª ed. 53 Vol. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2005.

Pérez, Javier, y Embid Wamba. "Hinduismo." *Las civilizaciones orientales una introducción histórica*. n. 181 Vol. Huelva; Sevilla: Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva; Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2013. 29.

Perucho, Javier. *Dinosaurios de papel: el cuento brevísimo en México*. 1ª ed. 15 Vol. México: Difusión Cultural UNAM, 2009.

Pickenhayn, Jorge Oscar. *Borges a través de sus libros*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1979.

Pimentel, Luz Aurora. "Proceso de desmitificación del espacio Rulfiano". *Los espacios en Juan Rulfo*. Miami, FL: Universal, 1991.

Piña, Begoña. "Etgar Keret: "En la raíz del odio siempre está el miedo". 12 de feb. 2013. Web. Diario Digital Público. <<http://www.publico.es/culturas/etgar-keret-raiz-del-odio.html>>.

Ramírez, Karla Gabriela Nájera, y Antonio Cajero Vázquez. "Artificios disruptores en el cuento fantástico hispanoamericano del Siglo XX." Colegio de San Luís, 2004.

Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales." *Teorías de lo fantástico*. Eds. Alazraki, Jaime y David Roas. Madrid: Arco libros, 2001.

193-221.

Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Rivaud, Delgado Emilio. "Un naufragio con Etgar Keret". *Letras Libres*. 13 Feb. 2013. Web. <<http://www.letraslibres.com/blogs/polifonia/un-naufragio-con-etgar-keret>>.

Roas, David y Ana Casas. *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto, 2008.

---. "La amenaza de lo fantástico." *Teorías de lo fantástico*. Eds. Jaime Alazraki y David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 7-44.

---. *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*. Ed. David Roas. Benalmádena (Málaga): EDA Libros, 1965.

---. *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. 1ª ed. 3 Vol. Madrid: Marenostum, 2003.

---. "La persistencia de lo cotidiano: verosimilitud e Incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino". *José María Merino*. Eds. Irene Andrés Suárez y Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2005. 151-167.

---. *Teorías de lo fantástico*. Ed. Madrid: Arco/Libros, 2001.

Rodero, Jesús. "Del juego y lo fantástico en algunos relatos de Julio Ramón Ribeyro". *Revista iberoamericana* 66.190 (2000).

Rodríguez Conde, Isolina. "Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro". Universidad Complutense, Facultad de Filología. Madrid, 1984.

Rodríguez López, María Isabel. "El arte cicládico" 6 Sep. 9 2015 Web. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento7823.pdf>>.

Rodríguez Pequeño, Francisco Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.

Rodríguez-Fischer, Ana. "La transfiguración de lo cotidiano: aproximaciones a lo fantástico en los relatos de Rosa Chacel". *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*. Eds. David Roas y Casas Ana. Benalmádena (Málaga): EDA Libros, 2013.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. José C. González Boixo. 20ª ed. 189 Vol. Madrid: Cátedra, 2015.



Saïtta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Santos Unamuno, Enrique y Ricardo Senabre. *Laberintos de papel. Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

Scholz, Laszló. *El arte poética de Julio Cortázar*. 2 Vol. Buenos Aires: Castañeda, 1977.

Schwalb, Carlos. *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. Ed. Carlos Schwalb. New York: Peter Lang.

Serra, Edelweis. *Tipología del cuento literario textos hispanoamericanos*. Madrid: Cupsa, 1978.

Serur Smeke, Raquel. *Temas de las literaturas hispánicas*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras / SUAFYL. Colección Guía de Estudios, 2002.

Silva-Cáceres, Raúl H. *El árbol de las figuras estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortazar*. Santiago, Chile: Lom, 1997.

Souvion López, Begoña. "Alejo Carpentier: Entre el surrealismo y lo real maravilloso americano." *Literatura hispanoamericana del siglo xx «b»: historia y maravilla*. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 107-141.

Stone, Ryan. "La Extraña Vida de Simón el mago: Cristiano, Pagano, Mago y Brujo" 27 Jul. 2015. Web.

<http://www.ancient-origins.es/noticias-general-historia-personajes-famosos/la-extraña-vida-simón-el-mago-cristiano-pagano-mago-brujo-002641>

Todorov, Tzvetan. "Definición de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. Eds. Alazraki J. y David Roas, Madrid: Arco libros, 2001. 47-65.

---. *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Tzvetan Todorov. 2ª ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Vogt, Wolfgang, Lourdes Celina Vázquez. *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*. 5 Vol. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, Coordinación General Académica, Coordinación de Investigación y Posgrado, 2006.

Wahnón Bensusan, Sultana. *Kafka y la tragedia judía*. Barcelona: Riopiedras, 2003.

Willumsen, Noah. "Reading Kafka: Or, if You Find the Odradek, Kill it." University of Pittsburgh, 2010. 20 En. 2016.Web <<http://d-scholarship.pitt.edu/7747/>>

Yunez, Kim D. *La obra de Felisberto Hernández nomadismo y creación liminar*. 151 Vol. Madrid: Pliegos, 2000.

"Música antigua." 28 2016. Web. <<http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/musica-antigua/musica-y-religion/>>